<36642194440013

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

Von

Dr. Johannes Katschthaler,

Weihbischof.

Regensburg 1893.

Alfred Coppenrath's Verlag

H. Pawelek.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vorbehalten.

Inhalt.

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

I.

Dieses Werk ist ein Separatabdruck aus meiner kirchenmusikalischen Zeitschrift.

Ich hatte nämlich in dieser, um die verehrten Leser in den Stand zu setzen, die jetzigen Reformbestrebungen von dem Standpunkte der Geschichte der Kirchenmusik aus selbst würdigen zu lernen, in fortlaufenden kurzen Artikeln eine Geschichte der Kirchenmusik geschrieben. Daß ich bei dieser Arbeit nicht an die ersten Quellen herangetreten bin, wird jedermann in Anbetracht meiner manigfachen Berufsgeschäfte selbstverständlich finden. Ich entledigte mich dieser Aufgabe vielmehr, indem ich einige der unten S. 7 f. verzeichneten Bücher in ausgiebiger Weise benützte.

Ehevor wir an die christliche Musikgeschichte herantreten, wollen wir einen flüchtigen Blick auf die vorchristliche Musik werfen.

Zwei Gedanken sind es, welche mir bei Betrachtung derselben in den Sinn kommen; der eine ist der, daß die Musik bei den alten Völkern als etwas Heiliges betrachtet wurde; der andere, daß die christliche Musik auf der Musik der Vorzeit basire.

Ich lese irgendwo[1]): Unsere heutige Kirchenmusik, ja unsere ganze „heutige Musik in ihrer vollen farbenprächtigen Entwicklung, ob sie uns im einfach einstimmigen Volkslied entgegentöne, ob in den vollen, brausenden Harmonien unserer großen, vokalen, instrumentalen und dramatischen Werke, ist ein specifisches Erzeugnis des Christenthums. Sie hat mit der antiken Musik, mit der Musik der vorchristlichen Völker nichts gemein, sondern hat sich, wenn sie sich auch in ihren ersten Anfängen auf die antiken Theorien stützt, Schritt für Schritt mit der christlichen Lehre zugleich entwickelt. Im innigsten Anschluß an den Ritus der Kirche, im Ausbau der hl. Glaubenslehre, löste sie sich sehr schnell von der alten Reminiscenz und erblühte als eine ganz neue Kunst — das eingeborne Kind des Christenthums."

Ja, ganz gewiß, die Kirchenmusik ist ein Kind des Christenthums. Aber so unabhängig von der Musik der vorchristlichen Zeit, wie so manche Musikhistoriker, z. B. Kiesewetter, und — wenigstens in der citirten Stelle — auch die geehrte eben erwähnte Verfasserin die Sache hinstellen, war die Kirchenmusik nicht. Sie war vielmehr nicht blos anlangend die Texte und Melodien, sondern auch betreff der äußeren Anordnung der Plätze im Gotteshause, von wo aus der Gesang ertönte, der Kleidung der Sänger und noch mancher anderer Dinge, im Zusammenhange mit der Vorzeit. Sowie betreffend das Judenthum der Grundsatz[2]) gilt, daß dasselbe die Vorbereitung des Christenthums war, geschwängert mit Vorbildern und Weissagungen von Christus dem Erlöser, mit christlichen Ideen erfüllt, desto reicher, je näher die Fülle der Zeiten heranrückte; und wie anlangend das Heiden-

---

[1]) Morsch Anna; in dem 1887 zu Berlin ausgegebenen Werke: „Der Italienische Kirchengesang bis Paläſtrina." 10 Vorträge, gehalten im Victoria-Lyceum zu Berlin 1885 Seite 4. — Vgl. aber auch S. 12, 14 ff, wo, anlangend das Verhältnis der christlichen zur vorchristlichen Musik, fast dieselben Gedanken gebracht werden, die ich im gegenwärtigen Artikel zum Ausdrucke bringe.

[2]) S. Augustin sagt: Novum testamentum in vetere latet, vetus testamentum in novo patet.

thum viele natürliche religiöse Wahrheiten und andere Dinge, die sich auf Gott bezogen, in demselben sich vorfanden, so daß die christlichen Apologeten der ersten Jahrhunderte immer wieder und wieder auf diese Ideen zurückzukommen für gut fanden, daß selbst ein hl. Augustin und später der englische Lehrer, der hl. Thomas, auf Aristoteles zurück verwiesen: ähnlich war und ist es auch anlangend die Kirchenmusik. Wie die Christen in anderen liturgischen Dingen an das, was sie bei Juden und Heiden vorfanden, angeknüpft haben und es, insoweit es für ihre Kultzwecke dienlich erschien, verwerthet[1]), vervollkommnet und übernatürlich verklärt haben, so geschah es auch anlangend die Musik. Wie die Christen der alten Zeit sich auf keinem Kunstgebiete schroff gegen die antikheidnischen Kunstformen abschlossen, so war es auch anlangend die Kirchenmusik. Schon im vorhinein kann man sich leicht denken, daß die Judenchristen Psalmen und andere Gesänge bei der Liturgie so werden gesungen haben, wie man sie im Tempel zu Jerusalem und in den Synagogen zu singen pflegte; wie auch bei den Heidenchristen, die ja vielfach von jüdischchristlichen Missionären zum Glauben geführt worden sind, jüdische Sangesweise vorgekommen sein wird. — Dies als Widerlegung der obgenannten Anschauung.

Ein Satz ist unbestreitbar und ausgemacht für alle jene, welche die Musik der vorchristlichen Völker durchstudiert haben, nämlich der Satz, daß die Musik seit der ältesten Zeit bei allen Völkern zum Gottesdienste herangezogen wurde, und daß alle Völker bedacht waren, diese Musik wegen der der Gottheit schul-

[1]) Die Christen der ersten Jahrhunderte verwandten griechische Symbole zur Darstellung der christlichen Lehre; an den Decken der Katakomben finden wir unzählige Male den mythischen Orpheus als Symbol Christi, ebenso den widdertragenden Hermes als Bild des guten Hirten; der Sonnengott auf seinem Wagen ward zum Symbol für Christi Hingang zum Vater u. s. w. — Die Form der Basilika wurde für die Bedürfnisse des christlichen Gottesdienstes ausreichend gefunden, selbst der Name wurde beibehalten. Morsch, Seite 18).

digen Ehrfurcht so würdig als möglich zu gestalten. Bei den Griechen erscheinen bereits die ersten Versuche auf dem Gebiete des Gesanges angeknüpft an den öffentlichen Gottesdienst; und wahrhaft großartig war die Rolle, welche die Musik in der Blüthezeit des griechischen Volkes bei den Opferfesten derselben spielte.[1])

Dasselbe gilt von den übrigen alten Culturvölkern, z. B. den Aegyptiern, Assyriern, Babyloniern, wie die neuen Forschungen auf diesem Gebiete zur Evidenz darthun. Die Indier, sowie die genannten Völker, verwendeten die Musik nicht blos zum Cultus der Gottheit, sondern betrachteten dieselbe überhaupt als etwas Heiliges, mit der Gottheit unmittelbar Verbundenes. Wer die Geschichte derselben durchforscht, findet, daß sie die Musik als etwas von der Gottheit unmittelbar Gegebenes betrachteten. Den Ursprung der verschiedenen, bei ihnen vorkommenden Melodien, leiteten sie unmittelbar von den Gottheiten her.[2]) Der Geschichte aller dieser Völker gemäß war die Musik ursprünglich nur heilige Musik, war etwas, was da ist, um die Gottheit damit zu ehren, sich der Gottheit damit angenehm zu machen, nach dem Ausspruche des Horaz (11. Ode des 3. B.) amica templis; weßhalb bei den Alten Musik = heilige Musik war. Musik, zu profanen Zwecken gebraucht, war ihnen eine Abart, ein Mißbrauch derselben, nach den Worten Plato's[3]): „Später aber, im Verlaufe der Zeit, traten Dichter (Musiker) als Urheber der unmusikalischen Gesetzlosigkeit auf. Von Natur zwar begabt, aber des Richtigen und Gesetzmäßigen in der Musik unkundig, ausschweifend und mehr auf das Vergnügen, als auf das Geziemende achtend; und indem sie Alles durcheinandermischten, fälschten sie unbewußt, aus Unverstand, die Musik, als ob diese keine ihr

[1]) Vgl. Ambros: Geschichte der Musik I. S. 234 ff. Haberl, Jahrbuch 1889, S. 31.

[2]) Vergleiche den Aufsatz in der Civiltá Cattolica vom 15. Sept. 1888: La Musica a servigio del culto; ferners Morsch, S. 10.

[3]) De. Leg. l. 3.

eigene Gesetzmäßigkeit hätte, sondern als ob sie nach dem sinnlichen Behagen des an ihr seine Freude Habenden ganz richtig beurtheilt werden könnte; gleichviel ob dieser nun ein guter oder schlechter Mensch wäre."[1])

Wir finden ja überhaupt bei den Alten, daß nicht blos die Musik, sondern alle Künste ursprünglich im Dienste des Cultus der Gottheit waren, und erst später, als dieselben schon dem Verfalle zugiengen, zur Verherrlichung der Menschen oder zu deren Vergnügen oder Ergötzen verwendet worden sind. Lasaulx (Philos der schönen Künste S. 28) drückt diesen Gedanken aus, indem er sagt, daß alle Künste ihre Wurzel und ihre ursprüngliche Bestimmung und Verwendung für die Religion, für den Gottesdienst hatten; so die Baukunst in der Errichtung von Tempeln; die Bildhauerei und Malerei in der Errichtung und Darstellung von Götterbildern und solcher von religiösen Wohlthätern, ebenso Musik und Poesie u. s. w.

Die Israeliten hatten ihrer gehobenen Dankesstimmung gleich nach dem wunderbaren Zug durch's rothe Meer in einem Jubelgesang Ausdruck gegeben, zu welchem Mirjam, des Moses Schwester, und die übrigen Frauen unter Anwendung von Handpauken im Chor respondierten (Exod. 15, 1—21); Gott selbst verordnete, daß beim jüdischen Opferdienste an gewissen festlichen Tagen von Priestern auf silbernen Trompeten geblasen wurde (Num. 10, 10; vgl. Ps. 80, 4); und von Gott hatte David den Auftrag erhalten (II Chron. 29, 25), eine bis in's Kleinste geordnete Musik beim Gottesdienst einzuführen, so daß fortan die feierliche Opferdarbringung unter dem Psalmengesang

---

[1]) Nicht ohne Interesse ist, was wir bei Plato, im 7. und 8. Buche über die Gesetze lesen Er schlägt Heilmittel vor, damit die Tonkunst zu ihrer alten Würde und Heiligkeit zurückkehre, und hierin verfährt er (wie De Santis in der Civilta Cattol. vom 15. Sept. 1888 bemerkt, mit so viel Verständnis, daß wir, wenn wir ihn nicht als einen heidnischen Philosophen aus dem 4. Jahrhunderte vor Christus kännten, ihn für einen Secretär der hl. Congregation der Riten halten könnten, im Begriffe das Reglement für die Kirchenmusik vom 24. September 1884 zu entwerfen; so genau stimmen die beiderseitigen Vorschriften miteinander überein.

der Leviten stattfand, welchen die Klänge von Cymbeln, Harfen, Zithern, Flöten und Trompeten im Unisono und in der Octav begleiteten (I Chron. 25, 1 ff. II Chron. 5, 12—13; 29, 25; Esdra 3, 10).

Den Gesang nebst instrumentaler Begleitung — wenn es erlaubt ist, daß ich in Anbetracht dessen, daß der christliche Gesang theilweise auf dem des Tempels zu Jerusalem fußte, auch auf die Art des Gesanges einen Blick werfe, — besorgten im alten Testamente die Leviten; mit ihnen sangen unisono (in der hohen Octav) die Levitenknaben. Es ist gewiß, daß wenigstens bei großartigen Festlichkeiten (Nehem. 12, 31 ff.) die musicirenden Leviten in zwei Chöre getheilt waren, welche dann antiphonisch, d. h. im Wechselgesange sangen; wohl schon der Parallelismus der Glieder in den Psalmen drängte darauf hin, daß die Sänger gliedweise (nicht versweise, wie im kirchlichen Psalmengesang) alternirten. Das Volk betheiligte sich am jüdischen Tempelgesang entweder nur am Schlusse der einzelnen Psalmen, indem es den Schlußvers wiederholte, oder Amen oder Alleluja hinzufügte (epiphonisch; I. Chron. 16, 36; vgl. Euseb. K.-G. II. 17), oder aber es fiel nach den einzelnen Psalmgliedern, welche die Sänger vortrugen, respondierend ein, indem es z. B. stets das Quoniam bonus, quoniam in saeculum misericordia ejus wiederholte (vgl. Ps. 117, Ps 135 und Jerem. 33, 11. Esdra 3. 11; responsorisch).

II.

Begriff und Eintheilung.

Nach den kurzen einleitenden Worten, mit denen wir einen Blick auf die vorchristliche Musik geworfen und gesehen haben, daß dieselbe alle Zeit als etwas Heiliges, auf Gott Gerichtetes betrachtet worden ist, und nach Erwägung dessen, daß die christliche Musik nicht zum geringsten Theile auf der Musik der

Vorzeit basire, treten wir nun an die Geschichte der christlichen Musik, der Kirchenmusik selbst, heran.

Um nun gleich anfangs ein solides Fundament für unsere Arbeit zu geben, wird es nöthig sein, zu sagen, was wir unter Geschichte der Kirchenmusik verstehen und dann auch noch darzulegen die Eintheilung, nach welcher wir die Geschichte der Kirchenmusik zu bringen gedenken.[1])

---

[1]) Da es so üblich ist, wollen wir auch gleich Eingangs, wenigstens einigermaßen, die Litteratur der Geschichte für Kirchenmusik angeben. An erster Stelle sollten hier die musikalischen Werke theoretischen und practischen Inhalts genannt werden, welche im Verlaufe der christlichen Jahrhunderte entstanden sind, welche die ersten Quellen für die Geschichte der Kirchenmusik bilden. Da wir aber dieselben weiter unten an den betreffenden Orten einzureihen haben, so wollen wir sie hier übergehen und einstweilen auf dorthin verweisen. Unter den Quellen zweiten Ranges sind vorzüglich zu nennen die beiden Schriften des Bibliothekars und nachmaligen Abtes von St. Blasien Martin Gerbert, de cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, St. Blasien 1774; und scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati; ferners im Anschlusse an die Schriften Gerberts, Coussemaker, scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit, Paris 1864—1875; dann desselben, Desplanque, études sur les travaux d'histoires et d'archéologie, 1876; Dr. Carl Proske, musica divina, begonnen seit 1853; besonders dessen Einleitung zu dieser Sammlung der herrlichsten contrapunktischen Compositionen der älteren Meister; die Fortsetzungen der Ausgaben älterer Meisterwerke durch Luck, Commer u. s. w.; Schubiger, P. Anselm O. S. B., Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, (er gibt hierin nicht nur die Geschichte der St. Gallener Sängerschule, sondern vermittelt uns zugleich einen klaren Einblick in die Musik- und Gesanggeschichte des früheren Mittelalters überhaupt); Bäumker, zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation, Freiburg 1881; Ferdinand Krieger, musica ecclesiastica catholica, 1872; Severin Meister, das katholische, deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, 1862; Guido Dreves, „Christ hie merk", „Kränze ums Kirchenjahr", die vielen Aufsätze desselben in den verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften. Für den Choral: Gueranger, Abt von Solesmes, institutiones liturgiques 1840—1841; Dom. Jos Pothier O. S. B., von Solesmes, melodies grégoriennes, deutsch von P. Ambrosius Kienle

Die Geschichte der Kirchenmusik ist die Darstellung dessen, was auf dem Gebiete der Kirchenmusik seit Christus bis auf unsere Zeiten herab geschehen ist. Das wäre nun ganz gut, wenn hiemit auch schon klar wäre, was zum Gebiete der Kirchenmusik gehöre. Jedoch dieß angeben, ist nicht so leicht, wie Mancher glauben möchte. Würde ich sagen: Geschichte des Chorals, so wäre klar, was ich meine; jeder weiß, was Choral ist. Würde ich sagen: Geschichte des liturgischen Gesanges, so wären ebenfalls Mißverständnisse ausgeschlossen; es wäre eben die Geschichte des Gesanges, wie er in der Kirche bei liturgischen Handlungen vorkommt. Aber ich schreibe: Geschichte der Kirchenmusik.

Kirchenmusik ist ein zusammengesetztes Wort. Was das erste Wort „Kirchen" zu bedeuten habe, braucht keine Erklärung; dies Wort soll eben sagen, daß es sich um etwas die Kirche

---

mit dem Titel: der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Ueberlieferung, Tournay 1881. Ferners Forkel, Allg. Geschichte der Musik, Leipzig, 1790; Brendel, Gesch. der Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich, Leipzig edit 7. 1888; nebst vielen Artikeln in den größeren kirchenmusikalischen Zeitschriften, wie Musica (Archiv für wissenschaftliche Tonkunst) von Dr. Metterleitner, Brixen von 1866 ab, musica sacra und Fliegende Blätter von Witt, Cäcilienkalender von Haberl, musica sacra von Van Damme, Kirchenchor von Battlog, Elsässer Cäcilia, Gregoriusblatt, u. s. w.; besonder aber Dr. August Wilhelm Ambros († 1876), Gesch. der Musik, in 4 Bänden (der Verfasser konnte sein Werk nur bis zur Periode Palastrinas vollenden; ein 5. Band, welcher kostbare Musikbeilagen, darunter auch Werthvolles für die Geschichte der Kirchenmusik enthält, ist nach dem im Jahre 1876 erfolgten Tode desselben erschienen). Wer aus dritter Quelle schöpfen will, greife zu Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870; P. Ambros Kienle, Choralschule, Freiburg 1884 (im Anhange von Seite 119 an findet sich eine Geschichte des Chorals); Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1871 mit zahlreichen musikalischen Beilagen; Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik I. Band, von Seite 521—583, und an verschiedenen anderen Stellen; besonders aber zu Jacob, die Kunst im Dienste der Kirche, von Seite 366-369 und von 378—426; Morsch, 10 Vorträge, Berlin, 1887; Gabler, Die Tonkunst in der Kirche, 1883; Jungmann, Aesthetik, von Seite 485—511, und zu verschiedenen anderen Schriften, die wir im Verlaufe der Darstellung nennen werden, wie z. B. die kürzeren Musikgeschichten von Donner, Kothe, u. s. f.

Betreffendes handle, daß es eine Musik sei, die in den Kirchen beim Gottesdienste geübt wird. Aber das Wort Musik bedarf einer Erklärung. Musik, als schöne Kunst, ist die Fertigkeit etwas geistig Schönes — erhabene Ideen und Gefühle — in einer wohlgegliederten und zu einem Ganzen verbundenen Reihe von Tönen möglichst genau auszudrücken. Was sind aber das für Töne, die ich hier meine, Töne der menschlichen Stimme oder Töne der Instrumente, Gesang oder Instrumentalmusik oder beides zusammen? „Musik“ wird in unserer Zeit vielfach im Gegensatze zu Gesang genommen; „Musik und Gesang“ hört man nicht selten sagen. In kirchlichen Documenten findet sich das Wort Musik nicht selten dem gregorianischen Gesange gegenüber gestellt. Bei den Verhandlungen über Kirchenmusik zur Zeit des Concils von Trient wurden die polyphonen Gesangstücke gegenüber dem gregorianischen Choral mit „Musik“ oder auch mit „figurirte Musik“ bezeichnet. In der berühmten Bulle über Kirchenmusik von Benedict XIV. (1749), in dem caeremoniale episcoporum (lib. I. c. 28 n. i. 12) wird die kirchliche Figuralmusik mit Ausschluß des gregorianischen Chorals Kirchenmusik genannt. Wie werden wir das Wort Musik hier nehmen? Jedenfalls nicht im Sinne von Instrumentalmusik allein. Sollten wir das Wort Musik etwa vom figurirten, polyphonen Gesange allein nehmen, im Gegensatze zum Choralgesange? Auch dies nicht. Wir nehmen das Wort Musik sowohl von dem Gesange als auch von den harmonischen Tönen, die durch Instrumente hervorgebracht sind, sei dies nun entweder blos zur Begleitung des Gesanges oder auch in selbstständigen Sätzen. Da wir oben gesagt haben, Kirchenmusik sei die Musik, welche regelmäßig in der Kirche, an der Cultstätte, beim Gottesdienste aufgeführt wird, und da, wie wenigstens der factische Bestand jetzt ist, bei demselben sowohl die menschliche Stimme als auch Instrumente verwendet werden, so sagen wir: Kirchenmusik ist der Gesang (der einstimmige oder der mehrstimmige) entweder allein oder begleitet und

unterstützt von Instrumenten, wie derselbe beim Gottesdienste üblich ist.[1]) Geschichte der Kirchenmusik ist sohin die Darstellung, wie der einstimmige oder mehrstimmige Gesang bei dem Gottesdienste, entweder allein oder begleitet von Instrumenten, im Verlaufe der christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Zeit sich gestaltet hat.

Was nun den Gedankengang, nach welchem wir die Geschichte der Kirchenmusik zu schreiben gedenken, oder die Eintheilung derselben betrifft, möge Folgendes genügen:

Schon nach einem flüchtigen Einblick in die Geschichte der Kirchenmusik, ersieht Jedermann, daß im ersten Jahrtausende des Christenthums in den Kirchen nur einstimmig und zwar

[1]) Nicht Alle, die über Kirchenmusik geschrieben haben, sind einig über den Begriff derselben. Schlecht z. B. in seiner Geschichte der Kirchenmusik hält persönlich nur den gregorianischen Choral und die Werke der großen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts für echte (liturgische) Musik; er glaubt aber sich nicht einfachhin für diese beiden Musikweisen aussprechen zu dürfen, sondern drückt die Ueberzeugung aus, daß die Frage nach der echten Kirchenmusik auf keinem andern Wege ihre allgemein giltige Lösung finden könne, als 1. durch gründliches Eingehen in die Geschichte und Entwicklung der Kirchenmusik, sowie der Musik überhaupt, und 2. durch genaue und stete Berücksichtigung der gerade in dieser Frage entscheidenden Verordnungen der Kirche. Wir wollten jedoch bei dem gewöhnlichen Sprachgebrauche stehen bleiben und auch die Verwendung der Instrumente bei den gottesdienstlichen Handlungen in den Begriff Kirchenmusik einrechnen, ohne jedoch hiemit auszusprechen, ob wir den Gebrauch derselben auch für einen berechtigten halten oder nicht. Eine Kirchenmusik sollte freilich alle Zeit dem Sinne und Geiste der Kirche, resp. ihrer Liturgie, sollte den bestehenden Vorschriften der Kirche entsprechen und insoferne auch kirchliche Musik sein: allein es ist dies leider vielfach nicht der Fall und erweist sich daher der Begriff Kirchenmusik keineswegs identisch mit dem Begriff kirchliche Musik, oder gar mit dem Begriffe Musik der Kirche; denn Musik der Kirche, cantus ecclesiasticus im eigentlichen und strengsten Sinne ist nur der gregorianische Choral, wie er in den von der Kirche approbirten liturgischen Büchern steht; daß dieser dem Geiste der Kirche und ihrer Liturgie entspreche, dafür bürgt uns die approbirende kirchliche Auktorität, was bei keiner andern Art von Compositionen, und mögen sie noch so vortrefflich und nach allgemeinem Urtheil kirchlich sein, der Fall ist. Vgl. Thalhofer, Handbuch der kath. Liturgie, I. Bd., S. 525.

ohne Anwendung irgend welcher Instrumente gesungen wurde, daß in der größeren ersten Hälfte des zweiten Jahrtausendes der mehrstimmige und zwar der polyphone (im Unterschiede vom homophonen) Gesange im innigen Anschluß an den Choral gepflegt worden, für gewöhnlich ohne Instrumente, oder höchstens von der Orgel begleitet; — und daß von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab zu dem ein- und mehrstimmigen Gesange, der von den Motiven aus dem Choral schon fast ganz losgelöst und vielfach mit selbsterfundenen, auch profanen Melodien geschwängert war, die Instrumentalmusik getreten ist: erst nur ganz bescheiden, den Gesang begleitend, bald aber schon im selbständigen Style, die Stimmen der Sänger vielfach übertönend und erdrückend. Ich könnte deßhalb die Geschichte der Kirchenmusik eintheilen wie folgt: Erste Periode, Choral (das erste Jahrtausend); zweite Periode, Polyphonie (von 1000—1600); dritte Periode, hauptsächlich Instrumentalmusik (1600 bis auf unsere Zeit).

Da jedoch, wie meinen verehrten Herren Lesern schon lange bekannt, der Choral es ist, der in erster Stelle in die Kirche gehört und dort ertönen sollte, und ich deßhalb den Choral als die Kirchenmusik im eigentlichen Sinne nennen kann, da somit jede andere Musik, die in der Kirche bei den streng liturgischen Andachten (Opferfeier, canonische Tagzeiten, Spendung von hl. Sacramenten und Sacramentalien, Prozessionen) in Verwendung kommt, nur in zweiter und dritter Linie als Kirchenmusik bezeichnet werden kann, so wird es Niemand befremdend finden, wenn ich auch in der Eintheilung der Geschichte der Kirchenmusik von diesem Gedanken ausgehe, und nicht der oben erwähnten mich anschließe. Es werden sich zwar auch bei meiner Entwicklung des Gegenstandes die drei Stadien, Einstimmiger Gesang, Polyphonie. Gesang mit Instrumentalbegleitung wie von selbst in den Vordergrund stellen; weil dieß der Verlauf der Kirchenmusik-Geschichte ist. Ausgehend vom gedachten Gesichtspunkte jedoch stelle ich folgende Periode derselben auf:

Erste Periode, Entwicklung der Kirchenmusik (von Christus bis Gregor den Großen incl., bis z. J. 600);

zweite Periode, von 600 bis 1600, Blüthe und unversehrter Bestand derselben (von Gregor dem Großen bis Paläſtrina incl.);

dritte Periode, von 1600 bis ungefähr 1830, Niedergang der Kirchenmusik;

vierte Periode, von ungefähr 1830 ab, Restauration derselben.

Erste Periode.

Entwicklung der Kirchenmusik.

Von Christus bis Ambrosius.

Wenn wir an die christliche Zeit herantreten, und zwar an die apostolische und zunächst nachapostolische Zeit, und einen Einblick in die Kirchenmusik jener Tage machen wollen, so wird sich uns die Frage aufdrängen, wann, d. i. bei welchen gottesdienstlichen Handlungen wurde damals gesungen, was und wie wurde gesungen, d. i. welche Texte, welche Melodien kamen dabei in Verwendung; von wem wurden die Gesänge vorgetragen, von dem celebrirenden Priester allein, oder aber auch von dazu bestellten Sängern; auch von dem Volke? Wo waren die Sänger nach alter christlicher Anordnung placirt; in welcher Kleidung übten sie ihr Amt aus u. s. w.? Lauter Fragen, welche für denjenigen, der seine Mutter, die hl. Kirche und deren Einrichtungen lieb hat, gewiß nicht interesselos sind.

Bestimmte Antwort auf alle diese Fragen, anlangend die ersten Jahrhunderte, vermögen wir nicht zu geben; was jedoch Niemand Wunder nehmen darf, da die Aufzeichnungen hierüber aus jener Zeit sehr spärlich sind. Ueberdies war jene Zeit ja die Zeit des Anfanges, die Zeit der Kämpfe, der Verfolgungen; und wer würde sohin schon damals einen ausgebildeten, ganz geordneten Kirchengesang erwarten? Es war die Zeit des Keimens und Sprossens; und wer würde sohin schon damals die duftenden Blüthen und gereiften Früchte suchen? Erst als

die Tage Constantin's des Großen hereinbrachen, als die christliche Lehre und der christliche Cult aus dem Dunkel der Katakomben heraufgestiegen, prächtige Basiliken überall entstanden und dieselben sich den religiösen Ceremonien öffneten; erst in den Tagen, in welchen die Künste (wie Plastik, Malerei u. s. w.) überhaupt von der Kirche zur künstlerischen Ausstattung des Gotteshauses, zum größeren Schmucke der Culthandlungen herangezogen und dadurch aber auch auf's neue zu großer Blüthe entgegengeführt wurden: in jener Zeit wurde auch die Musik bei den gottesdienstlichen Handlungen reicher und glänzender ausgestattet; an dem allgemeinen Aufschwunge des kirchlichen Lebens nahm auch die Tonkunst ihren Antheil.

Jedoch auch der christliche Gottesdienst in den ältesten Zeiten war des Gesanges nicht gänzlich entblößt. Die hl. Schrift des neuen Bundes selbst bringt Beweise hiefür. Die Schriften der hl. Väter, eines hl. Ignatius des Martyrers, Justin's des Martyrers, Tertullian's, Clemens von Alexandrien, Origenes, reden ab und zu in begeisterten Worten von dem kirchlichen Gesange. Der hl. Ignatius ermuntert in seinen Schriften oft zur Musik und zum Gesange; auch bedient er sich oft, um die Schönheit der christlichen Tugend anschaulich zu machen, musikalischer Ausdrücke und Zeichen. Clemens von Alexandrien mahnt in seinen Schriften zum Gebrauche der Psalmen, Hymnen und Lieder nach Vorschrift des Apostels; er verbietet aber in der Kirche den Gebrauch von Instrumenten, wie wir weiter unten sehen werden. Die apostolischen Constitutionen und Concilien der ältesten Zeit geben Vorschriften über den Gesang bei dem Gottesdienste. Die christlichen Schriftsteller wissen so manchen schönen Zug von der Kraft der Gesänge, welche damals beim Gottesdienste im Gebrauch waren, zu erzählen. Davon nur ein Beispiel: Der Sohn eines mächtigen römischen Senators gieng eines Morgens seinen gewöhnlichen Studien obzuliegen. Da hörte er auf seinem Wege plötzlich aus einem Hause einen ihn wunderbar ergreifenden Gesang er-

tönen. Es war eine der kleinen Christengemeinden, die mit ihrem Bischofe die canonischen Tagzeiten sang. Der Jüngling blieb stehen und lauschte, eine tiefe, unerklärliche Rührung ergriff ihn, Thränen strömten von seinen Augen und er rief: „O Wesen, dessen Lob Jene singen, gib mir Kunde von dir." Auf sein Klopfen und Bitten öffnete man ihm die Thüre, der Jüngling (Pontius) erzählte dem Bischof seine Rührung und bat, ihn über jenen Gott zu unterrichten, den man in so ergreifenden Gesängen feiere. Der Bischof that dieses mit Freuden und nach kurzer Zeit trat der Jüngling mit all' seinen Angehörigen in die christliche Gemeinschaft ein. Wenn wir diese Dinge in Erwägung ziehen, so müßen wir gewiß bekennen, daß die ersten Christen den kirchlichen Gesang gekannt und geübt haben.

Wann hat man gesungen, was hat man gesungen, welche Texte hat man in damaliger Zeit bei den gottesdienstlichen Handlungen verwendet?

Versetzen wir uns in den Abendmahlssaal, wo das erste hl. Meßopfer, von dem ewig hohen Priester nach der Ordnung des Melchisedech, von Christus selbst gefeiert wurde. Der Erzählung des hl. Evangelisten Matthäus (26. 30.) gemäß, ertönte dabei Psalmengesang; Christus und die Apostel sangen das Hallel und das große Hallel. Wer sollte deßhalb nicht erwarten, daß auch die ersten Christen von Anfang an bei der eucharistischen Opferfeier, in ähnlicher Weise, etwa alttestamentliche Psalmen, das kleine und das große Hallel gesungen haben? Die Briefe des Apostel Paulus[1]) bestätigen dasselbe. Wie bei der Opferfeier, so sang man Psalmen in der ältesten Zeit auch bei den canonischen Tagzeiten, bei dem sogenannten Stundengebete; ebenso bei den Agapen[2]) und bei Begräbnißfeierlichkeiten.

[1]) Eph. 5. 19.; Coloss. 3. 16.; I Cor. 14. 26.

[2]) Agapen nannte man die mit dem Gottesdienste in Verbindung stehenden gemeinschaftlichen Mahle, welche bei den Angehörigen der ältesten Christengemeinde als Ausdruck ihrer innigsten Verbrüderung dienen und dieselbe fördern sollten. Vgl. Kirchenlexicon Wetzer und Welte, Aufl. 2. Artikel: Agapen; Kraus, Realencyklopädie B. I. S. 25 f.

Außer den alttestamentlichen Psalmen sang man seit den Zeiten der Apostel bei dem Gottesdienste auch noch andere Gesänge, die Cantika, die ebenfalls aus dem alten Testamente genommen waren, ferner specifisch christliche Lieder, welche als die Anfänge der später sogenannten Hymnen erscheinen. Für das Vorhandensein und den gottesdienstlichen Gebrauch specifisch christlicher, nachmals im Unterschiede von den alttestamentlichen Psalmen und Cantiken kurzweg als Hymnen bezeichneter Lieder in der nachapostolischen Zeit haben wir aus dem 2. und 3. Jahrhunderte ganz verläßliche Zeugnisse bei Ignatius dem Martyrer, in seinem Briefe an die Ephesier und in dem an die Römer, ebenso bei Justin dem Martyrer, Clemens von Alexandrien und Tertullian.

Wer hat gesungen? der Celebrant. Seit der ältesten Zeit im Orient und Occident grüßte der functionirende Bischof oder Priester zu Anfang der hl. Messe und wiederholt im Verlaufe derselben die Gläubigen mit Pax vobis. Aus den ältesten Liturgien ersehen wir, daß der Celebrant verschiedene Gebete — über Katechumenen, Büßer und Gläubige — laut und feierlich sprach, daß er vor dem Danksagungsgebet (theilweise unsere praefatio) die Gläubigen aufforderte, ihre Herzen zu Gott zu erheben, daß sich der Diacon wieder und wieder mit verschiedenen Rufen an die Gemeinde wendete, daß vom Lector (nachmals vom Subdiacon und Diacon) Abschnitte aus den hl. Schriften von erhöhtem Orte (ambo, pulpitum) aus so vorgelesen wurden, daß sie vom gesammten Volke verstanden werden konnten. Wohl wird all' das in den alten Liturgien und anderen altchristlichen Documenten nicht als Singen, sondern als Sprechen bezeichnet. Dieses Sprechen jedoch war ein rhythmisches Sprechen, ein Sprechen in gehobener Tonlage, laut und accentuirt, so daß es von selbst einen schon mehr oder weniger melodischen Character erhielt, zum einfachen Sprachgesang wurde. Dies erforderte schon der Umstand der Sache, nämlich damit der Sprecher allgemein verstanden würde; ferner führt uns zu diesem Gedanken

die Beobachtung, daß der Sprachgesang sowohl bei den Juden als auch bei den Heiden sehr bekannt und beliebt war. Von Alters her hatten die gottesdienstlichen Lesungen bei den Juden etwas Gesangartiges, und haben es noch; auch Griechen und Römer pflegten die feierliche, öffentliche Rede derart zu accentuiren, daß der Vortrag mehr oder weniger gesangartig wurde. Es wurden also damals schon Epistel und Evangelium, Orationen, Präfation, Pater noster, liturgische Begrüßungen u. s. w.[1]) gesungen, im rhythmischen Sprechen, in ganz einfachen Melodien vorgetragen.

Nebst dem celebrirenden Bischof oder Priester und dessen Gehilfen, den Leviten, sangen auch, und zwar schon in der ältesten christlichen Zeit, noch Andere. Es waren dies die eigenen Sänger, welche zu diesem Zwecke von der Kirche aufgestellt und ordinirt waren. Sie sangen als eigentliche liturgische Personen[2]), die, gleich den übrigen liturgischen Personen, wie im

---

[1]) Alle diese Dinge zusammen pflegte man mit dem Worte accentus zu bezeichnen, weil der functionirende Priester und die Leviten in diesen Theilen der Liturgie dem Volke zuriefen, zusangen, im Unterschiede von concentus oder den Gesängen, deren Ausführung dem Sängerchore respective dem Volke obliegt (concentus, weil die Chorsänger, resp. das Volk miteinander sangen). — Unter den Gesängen, welche man mit Accentus bezeichnet ist — wenn es erlaubt ist, in unserer Entwicklung etwas vorzugreifen — der herrlichste das (wahrscheinlich vom hl. Augustin stammende) Exultet jam angelica turba am Charsamstage. Zum Concentus werden gerechnet sämmtliche Chorgesänge bei der hl. Messe (Introitus, Kyrie, Gloria in excelsis, Credo, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Communio) die Psalmen, die großen Antiphonen (Alma Redemptoris mater, Ave regina, Regina coeli und Salve Regina) und die kleineren, die Litaneien, die Responsorien und die kirchlichen Hymnen u. s. w. — Ich brauche wohl nicht zu erwähnen, daß einige dieser Gesänge erst in späterer Zeit entstanden sind.

[2]) Freilich sind dermalen die Chorsänger nur mehr selten ordinierte, Kleriker und sohin eigentliche liturgische Personen, aber sie sind doch, gerade so wie die Laienministranten, Stellvertreter liturgischer Personen, worin der Grund liegt, warum noch in neuester Zeit durch kirchliche Erlässe gefordert wurde, daß man Frauenspersonen, soweit nur immer möglich, vom Kirchenchor fern halte; es sagt z. B. das Kölner Provincialconcil vom Jahre 1860: „Da der Chor einen Theil der liturgischen Handlung ausmacht, so kann Frauenspersonen, welche vom Dienste des Altares ausgeschlossen sind, im Chore kein Platz gelassen werden.“

Namen des Volkes, respective der Kirche, so auch im Namen Christi thätig sein sollen; hat ja auch Christus beim Abendmahl nicht nur gesegnet und consecrirt, sondern auch gesungen.

Sie sangen aber auch im Namen des Volkes, dort nämlich, wo sie an Stelle des Volkes auf den sogenannten Accentus auf die Anrufungen des functionirenden Priesters, auf das „Dominus vobiscum, Sursum corda" u. s. w. die Antwort sangen, und so in den Gang der Liturgie an Stelle des Volkes mit eingriffen. — War schon im alten Testamente ein vom Volke durch Ordination ausgeschiedener eigener Stand, die Leviten nämlich, wie mit anderen liturgischen Functionen, so auch mit dem Sängeramte betraut gewesen, so lag es um so näher, auch im Christenthum eine analoge Einrichtung zu treffen. Kein Wunder, daher, daß wir in der Kirche schon frühe, wie anderen niederen Ordines, so auch einem eigenen Ordo cantorum begegnen, und daß die kirchlich aufgestellten Sänger (ψάλται) zum Clerus gerechnet werden, wie dies z. B. in den apostolischen Canonen (27. 43) und Constitutionen (III, 11), desgleichen auf dem Concil von Laodicäa (ca. 372) der Fall ist, welches in seinem 15. Canon verordnet, daß außer den canonischen, d. i. zum Clerus gehörigen Sängern, welche den Ambo besteigen, und aus dem Buche singen, andere in der Kirche (nämlich vom Ambo und resp. vom Sängerchor aus) nicht singen dürfen.

Daß sich auch das Volk selbst am Gesange betheiligte, ist außer allem Zweifel. Das Volk sang responsorisch, d. h. antwortete auf die Ansprachen des Liturgen; sang antiphonisch d. h. abwechselnd mit den bestellten Sängern, welche z. B. einen Psalm vorsangen, in welchen hinein das Volk einigemale die Antiphonen sang, so daß nach einem, zwei, oder drei Psalmversen — von den Sängern allein vorgetragen — die Antiphon vom ganzen Volke gesungen, erfolgte. Das Volk sang epiphonisch, wie ich schon angedeutet, indem es nämlich irgend einen Theil des von den Sängern vorgetragenen Stückes immer wiederholte. Im Oriente hatte das Volk einen größern An-

2

theil am Gesange als im Occidente. Daß bekanntere Psalmen im Oriente vom gesammten Volke gesungen wurden, ersieht man aus einem Briefe des hl. Basilius an den Clerus von Neocäsarea, in welchem er die in Cäsarea und in den meisten Kirchen des Orientes herrschende Gewohnheit also beschreibt: „Das Volk begibt sich bei uns des Nachts zur Kirche und legt Gott (in stillem Gebet) mit Zerknirschung, Betrübnis und unter häufigen Thränen das Bekenntnis seiner Sünden ab, steht hernach vom Gebete auf und geht zum Psalmengesang über. Jetzt theilen sie sich in zwei Theile und singen abwechselnd Psalmen, indem sie dadurch nicht allein in der Betrachtung der Schriftworte erstarken, sondern auch die Aufmerksamkeit und ihr Herz vor Zerstreuung bewahren. Dann überlassen sie es wieder Einem, den Gesang anzustimmen, und die Uebrigen fallen ein. Und indem sie auf diese Weise in manigfaltigem Psalmengesang die Nacht hingebracht und dazwischen auch Gebete verrichtet haben, stimmen sie, wenn der Tag anbricht, alle zusammen wie aus Einem Munde und Einem Herzen den Psalm des Bekenntnisses (Ps. 50 oder Ps. 62) an, wo Jeder die Worte der Reue zu den seinigen macht."

Im Oriente finden wir auch schon in alter Zeit metrische Hymnen in Wechselchören vorgetragen.[1]) Es scheint, daß diese Gepflogenheit besonders in jener Zeit in Aufnahme kam, wo häretische Secten (Gnostiker, Arianer, Donatisten u. s. w.) durch ihre kunstvollen Lieder mit reichen Melodien die Menge in ihre

[1]) Die hervorragendsten Verfasser metrischer Hymnen im 4. Jahrh. sind im Oriente Ephräm der Syrer und Gregor v. Nazianz; im Occident, wenn es gestattet ist an dieser Stelle auch dieser Erwähnung zu thun, Hilarius v. Poitiers (beata nobis gaudia) der hl. Ambrosius (aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; aeterna Christi munera; nunc sancte nobis Spiritus, etc.). Im 5. Jahrhundert blühte bekanntlich im Occidente Prudentius (quicunque Christum quaeritis; ales diei nuntius; nox et tenebrae et nubila; salvete flores martyrum; ferners Sedulius (a solis ortus cardine). Ende des 6. Jahrhunderts einer der bedeutendsten Hymnendichter Venantius Fortunatus (vexilla regis; quem terra pontus; ave maris stella?). Vergl. Brück, Kirchengeschichte, § 69 ad fin.; Jakob, l. c. S. 366, 371. — Vgl. Gerbert, Mus. I. p. 30; Schlecht, l. c. S. 7. f.

gottesdienstlichen Versammlungen lockten. Um ein Gegenmittel hiefür zu schaffen, haben auch die Rechtgläubigen Hymnen verfaßt und dieselben bei Processionen in getheilten Chören vortragen lassen.[2])

Im Occident scheint sich das Volk bis auf die Zeiten des hl. Ambrosius in der Regel weniger beim gottesdienstlichen Gesange betheiligt zu haben; es scheint größtentheils nur den Sängern zugehört zu haben. Von der Zeit des hl. Ambrosius

[2]) Morsch (10 Vorträge u. s. w, S. 24) schreibt:

Um den Arianern, die ganz besonderes Gewicht auf die Pflege der Musik legten, gewaffnet entgegen zu treten, begann man in Antiochia zur lebhafteren Anregung die kirchliche Doxologie in Wechselchören nach alter, syrischer Manier zu singen. Der Kampf zwischen Arianern und Orthodoxen entbrannte aber immer heftiger, und die Musik mußte hüben und drüben als Waffe und besonderes Reizmittel auf die Gemüther dienen. Der Kaiser Theodosius hatte den Arianern, die trotz ihrer Niederlage auf dem Concil zu Nicäa den Kampf nicht aufgaben, und unter deren Fahne sich manche, geistig nicht unbedeutende Elemente der Zeit sammelten, in Byzanz die Kirchen verschlossen, und ihnen zu ihren Versammlungen nur wenige kleine, in entfernten Vorstädten gelegene Kirchen gestattet. Nun sammelten sich die Arianer in den Nächten vom Sonnabend zum Sonntag unter den Arkaden der belebtesten Straßen, vertheilten sich in Chöre und ließen ihre, vom Geist ihrer Lehre erfüllten Hymnen in Wechselchören durch die stillen, warmen Nächte erklingen und zogen dann bei Anbruch des Tages langsam und feierlich unter beständigen Wechselgesängen hinaus in die Vorstädte zu ihren Gotteshäusern. Der Reiz dieser Gesänge, die bis dahin in Byzanz noch ziemlich unbekannt waren, übte einen mächtigen Einfluß auf die Gemüther; den Orthodoxen blieb nur übrig, den Feind mit seinen eigenen Waffen zu bekämpfen, und der hl. Chrysostomus unternahm es, ähnliche Prozessionen mit getheilten Chören zu veranstalten, die die Hymnen, den Lehren der rechtgläubigen Kirche gemäß, anstimmten. Er erhöhte den Reiz dieser Aufzüge noch dadurch, daß er den Schaaren der Andächtigen brennende Kerzen und schimmernde silberne Kreuze vorantragen ließ.

Beim Lesen dieser Thatsache wird man unwillkürlich erinnert, wie auch zur Zeit der sogenannten Reformation die Vorkämpfer des Katholizismus dasselbe Mittel anwandten, als Luther und seine Genossen die häretischen Ideen in Liedern dem Volke beizubringen sich bemühten. Die Katholiken verfaßten nämlich ebenfalls Lieder, in denen die durch die Protestanten am meisten gefährdeten Glaubenslehren in volksthümlicher und passender Weise den Leuten in das Gedächtnis gerufen und nachdrücklichst eingeprägt wurden.

ab jedoch wurde, wie uns der hl. Augustin in seinen Bekenntnissen (IX, 7) erzählt, die Art und Weise, wie man bei dem Gottesdienste im Oriente sang, auch auf den Occidente und vorerst auf die mailändische Kirche übertragen; man fing an Psalmen, Hymnen gemeinschäftlich, in Abwechslung zwischen Sängerchor und Volk zu singen.

Noch möge erwähnt sein, was in den apostolischen Constitutionen (VIII, 6) angeordnet ist, nämlich, daß die Gläubigen, namentlich die Kinder (deren Gebet aus unschuldigem Herzen kommend als besonders wirksam galt) auf all die einzelnen Bitten, welche der Diakon bei Entlassung der Katechumenen u. s. w. laut vorträgt, mit Kyrie eleyson antworten sollen, was ohne Zweifel auch bei dem ausführlichen allgemeinen Gebete für die Gläubigen geschah.

Dieser Kyrie eleyson-Gesang, welcher im Oriente seit der ältesten Zeit üblich war, scheint schon im 4. Jahrhundert aus dem Oriente auch in den Occident gekommen zu sein. Dieser Ruf ist seither im Abendlande sowohl in der Meßliturgie als in den kanonischen Tagzeiten und bei verschiedenen anderen gottesdienstlichen Acten sehr häufig geworden; und zwar im Abendlande bald schon abwechselnd mit dem Christe eleyson, welches der Orient nicht kennt.

Du frägst, wo, von welcher Stelle des Gotteshauses aus, in der alten Zeit gesungen wurde? Der functionirende Priester oder Bischof sang vom Altare oder vom Throne aus; die angestellten Sänger sangen von ihrem Platze, vom Chore aus. Als liturgische Personen hatten die kirchlich bestellten Sänger von jeher ihren Platz an einem besonderen, vom Schiffe des Volkes durch Schranken getrennten, in der Nähe des Altares befindlichen Raume, der nach ihnen als Chor benannt wurde.[1])

[1]) Die Griechen bezeichneten als χορός jene größere oder kleinerer Anzahl von Personen, die singend (wohl auch tanzend) bei feierlichen Anlässen auftraten, und im griechischen Theater hatte der Chor seinen Platz zwischen dem Volke und zwischen der Bühne, auf welcher die eigentliche Handlung sich vollzog.

Das Vorbild hatte man auch hierfür schon im alten Testamente, wo die Sänger gleichfalls zwischen dem Laien- und Priestervorhof und zwar auf einer erhöhten Stelle in der Nähe des Brandopferaltares ihren Platz hatten.

Wir kommen auf den wichtigsten und interessantesten Theil dieses Abschnittes, nämlich auf die Frage, wie gesungen wurde. Leider muß ich gleich Eingangs der Beantwortung dieser Frage gestehen, daß es äußerst wenig ist, was ich darüber zu sagen weiß, und daß auch dieses Wenige auf nicht allzusicherer Basis beruht. Wohl läßt sich nachweisen, daß man schon in der ältesten Zeit beim Gottesdienste gesungen hat: und ohne Zweifel hat sich dabei eine bestimmte Sangesweise geltend gemacht. Tertullian redet deßhalb an vielen Stellen nicht bloß von einem privaten und häuslichen, sondern geradezu von einem öffentlichen, kirchlichen Psalmengesang. Aber die bestimmte Weise seiner Modulationen läßt sich beim Mangel aller näheren Documente aus jener Zeit unmöglich genau bestimmen.

Charakteristisch war das gänzliche Fehlen der Vielstimmigkeit in dem Gesange der ersten christlichen Jahrhunderte; der Gesang war einstimmig, wenn auch die verschiedenen Stimmen, Männer- und Knaben-Stimmen in der Octav zusammenklangen, oder ab und zu derselbe von Instrumenten, ebenfalls im unisono, begleitet war. Der Gebrauch der Instrumente jedoch fand in jener Zeit, wie ich weiter unten zeigen werde, niemals beim Gottesdienste statt. Die Christen

---

Im Christenthum übertrug man den Namen Chorus zunächst auf die Sänger, sofern sie bei der Liturgie feierlich auftraten: „chorus proprie multitudo canentium est“, sagt ganz bündig Isidor von Hispalis (de off. eccl. I, 3); und nach dem chorus der Sänger benannte man dann den Raum des Kirchengebäudes, welchen sie bei der Liturgie einnahmen, und der erhöht (daher βῆμα) über das Schiff zwischen diesem und dem Altare lag, auf welchem im Opfer die eigentliche gottesdienstliche Handlung sich vollzieht. Thalhofer Liturgie S. 544. — Die Verlegung des Sängerchores in den hinteren Theil des Schiffes auf eine eigene Empore kommt erst im spätesten Mittelalter vor und wurde dann nach und nach zur Regel.

der ersten Jahrhunderte perhorrescirten den Gebrauch derselben in dem Gotteshause. Da die weichliche und lascive Instrumental-Musik des ausgearteten heidnischen Theaters den Christen ein Gräuel war, so bedurfte es nicht erst der abmahnenden Worte der Bischöfe, um den Gebrauch derselben von dem Gotteshause fern zu halten.

Bei einigen nicht gottesdienstlichen Versammlungen wurde hie und da der Gesang der Christen von ein oder dem andern Instrumente, z. B. der Lyra begleitet; dies geschah jedoch in sehr bescheidenem Maße und ganz selten.

Ein anderer Charakterzug der Kirchenmusik jener Zeit war, daß man in einem Klanggeschlechte, nach Tonleitern sang, die uns jetzt ganz fremd geworden sind, nicht in Dur-, nicht in Moll-Tonarten, sondern wie gesagt in einer uns ganz fremd klingenden eigenthümlichen Weise — diatonisch.

Es wird am Platze sein, um doch einigermaßen den verehrten Herren Lesern schon jetzt ein vorläufiges Bild hierüber zu geben, etwas weiter auszugreifen.

Das Christenthum fand für sich, wie ein doppeltes Idiom, die Sprache des Volkes Gottes, und die universelle der Griechen, so auch eine zweifache Musik vor, die hebräische und die griechische.[1]) Die hebräische Musik hatte eine uralte überlieferte Gesangsweise, die durch David für den Gottesdienst aufgenommen und geordnet und fortan, trotzdem die Kinder Israel in Babylon ihre Harfen trauernd an die Weiden hingen und im fernen Lande kein Lied von Zion singen mochten, unverändert bewahrt worden ist, von David herab bis Esdra und von dort ab bis zu Christus und den Aposteln. Der Charakter der Tempelmusik war überaus ernst und feierlich. Die griechische Musik, wie die aller Völker, stand mit der Musik des auserwählten Volkes in enger Beziehung. Der Charakter des hebräischen Volkes war stets geneigt, sich fremden Eindrücken zu

---

[1]) Vergleiche Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche S. 378, f.

öffnen und dieselben, insoweit es in seinem Interesse war, einigermaßen als Eigenthum sich anzueignen, ohne jedoch die eigenen Eigenthümlichkeiten aufzugeben. Das ganze spätere Auftreten des Volkes Israel zeigt unverkennbar den Einfluß der Sitten und Gebräuche der übrigen Völker. Es ist mithin auch anzunehmen, daß schon die Musik des hebräischen Volkes viel von griechischen und römischen Elementen in sich aufgenommen habe.

Zur Zeit Christi war die griechische Musik im Wesentlichen folgende. Sie kannte drei Klanggeschlechter, das diatonische, welches nur in ganzen und halben Tönen nach ihrer natürlichen Folge fortschreitet, so daß nie mehr als drei ganze und nie zwei halbe Töne unmittelbar sich folgen können; wie, wenn ich auf dem Claviere nur die Untertasten, mit Hinweglassung der Obertasten spiele; das chromatische, welches ursprüngliche Ganztöne in halbe, und das enharmonische, welches den halben Ton selbst noch in Vierteltöne theilt.[1])

Das enharmonische Geschlecht war schon einige Jahrhunderte vor Christus nicht mehr viel in Gebrauch; das chromatische war wegen seines klagenden und leidenschaftlichen Charakters von denjenigen der Griechen, welche auf Zucht und Sitte noch etwas hielten, gemieden; für den Chorgesang bediente man sich fast ausschließlich des diatonischen Klanggeschlechtes.

Was die sogenannten Tonarten betrifft, so war bei den Griechen zur Zeit Christi das Octavensystem ausgebildet, welches auf der Verbindung des Tetrachords und Pentachords (der Zu-

[1]) Vergleiche Ambros, B. I, S. 375. — *Γένος διάτονον. Τόνος* (von *τείνειν* spannen) ist eben die auf dem Monochorde — einer über einem beweglichen Stege aufgezogenen Saite — für die einzelnen Tonverhältnisse nöthige Spannung. *Διάτονον γένος* ist jene Zusammenstellung von Tönen, wie sie auf dem Monochorde zunächst in natürlichster Weise gemessen sich ergibt. *χρωματικὸν γένος* (v. *χρῶμα* Farbe) ist das Tongeschlecht, welches durch Brechung der ursprünglichen Töne gleichsam gefärbt, schattirt scheint. *Γένος ἐναρμόνιον* hat seinen Namen wohl von *ἐναρμόζειν* (einpassen, zufügen), nämlich eines Vierteltones behufs Herstellung der reinen Tonverhältnisse. Jakob, S. 379.

sammenstellung von 4 und 5 Tönen) beruhte. Man combinirte nämlich aus den je nach der Lage des Halbtones verschiedenen Arten von Quarten- und Quintenreihen die möglichen Oktavenreihen, oder vereinigte zwei von diesen in einer Folge von elf Tönen.[1]) Weiter unten, wo wir von den vier authentischen und den vier Plagalkirchentonarten zu sprechen haben werden, mehr über diesen Gegenstand. Der Melodienbau beruhte bei den Hebräern ebenso wie bei den Griechen auf der natürlichen Melodie der Sprache, d. h. die Melodie war mehr oder minder affectvolle, rhythmische Declamation, nach den Gesetzen der Musik gleichsam gebunden.

Die Kirche hielt nun einerseits, wie ich schon oben S. 2. ff. bemerkt habe, an den Sangesweisen des hebräischen Tempels fest, welche schon wegen der Erinnerung an David, den Ahnherrn des Stammes, aus dem Christus hervorgegangen, nicht der Vergessenheit anheimgegeben werden konnten. Die hebräische Psalmodie bildete, so zu sagen, die Grundlage des christlichen Gesanges und prägte diesem für alle Zeit gleichsam seinen Charakter auf; wenn auch die Melodien beim christlichen Gottesdienste (dem Umfange der Töne, dem Fallen und Steigen derselben, dem einzelnen Intervallen-Verhältnisse nach, nach ihrer architektonischen Structur u. s. w.) originell, den christlichen Ideen entsprechend, besonders seit den Zeiten Gregor des Großen sich gestalteten. Andererseits nahm die Kirche auch die griechische Musik, die Theorie ihrer Tonarten, ihr diatonisches Klanggeschlecht, mit Ausschluß der Uebrigen, zugleich in ihren Dienst und verwendete sie bei Bildung ihrer eigenen christlichen Musik. Es schreibt Ambros[2]): „Gleich in den Anfängen des Christenthums sehen wir die Elemente aus Palästina und aus Hellas

[1]) Vergleiche Jakob, l. c. S. 380.

[2]) Geschichte der Musik, B. I, S. 196. Vergleiche Jakob, S. 381; Dr. Mettenleiter, Musica (Archiv für Wissenschaft, Geschichte, Aesthetik und Literatur der hl. und profanen Tonkunst), Brixen, 1866, Heft I, Seite 15, 188 f., u. a. O.

wie zwei Ströme zusammen- und ineinanderfließen. Von der musica sacra der Hebräer holte sich die Musik des Christenthums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich Form, Gestalt und Schönheit."

Die Melodie bei den Gesängen der Christen war mehr nebensächlich; die Hauptsache war der Text. Manche Musikhistoriker sind sogar der Meinung, im Occidente sei es Sitte gewesen, die Psalmen in der Kirche nur vorzulesen, bis der hl. Ambrosius dieselben nebst den Hymnen nach Art der Morgenländer singen ließ Der Gesangston galt den Christen der ersten Zeit nur als Mittel, mit seiner sinnlich anreizenden Gewalt der Sprache eine größere Eindringlichkeit zu geben, die Rede kräftiger und faßbarer herauszubilden. Die Psalmodie sollte kein eigentlicher Gesang sein, sondern nur ein feierlich gehobenes, singendes Sprechen. Die Melodie sollte gleich einem Transparente sein, das an und für sich keine Schönheit hat, sondern eines Lichtes harrt, das seine verborgenen Bilder verkläre und versichtbare. Auch hier sollte es der Geist sein, der lebendig macht, sollten es nämlich die Worte der Psalmen, der Hymnen, sollte es der Gebetsgeist sein, der die Melodien weihe und belebe, sie in sich kleide; — das ist dann ein inspirirter Gesang, das ist eine wahrhaft gehobene Sprache, das ist, wie Gregor von Nazianz sagt, ein Nachahmen des Gesanges der Engel.[1]) Der Gesang der ersten Christen war rhythmisches Sprechen, war eine in schöner Modulation und passend gegliederter Bewegung einhergehende feierliche Textrecitation. Von einer Mensur, von einem Tacte war dabei keine Rede, so daß vielmehr selbst metrische Gesangsstücke sich nur nach den Gesetzen einer oratorisch richtigen schwungvollen Declamation richteten und vertheilten.

Du frägst, ob diese Melodieen der kirchlichen Gesänge in der ältesten Zeit auch aufgezeichnet worden seien? In irgend einer Weise gewiß. Bei Gregor dem Gr. finden wir, wie ich

[1]) Dr. Mettenleiter, l. c. S. 189.

weiter unten zeigen werde, schon einen ausgiebigen Gebrauch der Neumen, d. i. jener Zeichen, durch welche die Melodien in irgend einer Weise fixirt werden. Wären die Neumen erst von Gregor dem Gr. erfunden worden und nicht schon früher im Schwunge gewesen, so wäre ein so ausgebildeter Gebrauch derselben, auf einmal wie aus der Erde gestampft, ganz unerklärlich. Auch Form und Name der Neumen deuten uns an, daß dieselben schon vor Gregor gewesen sein mußten. Form und Namen derselben sind nämlich griechischen Ursprunges; die Neumen scheinen nämlich ursprünglich nichts anderes gewesen zu sein als die griechischen Declamationszeichen, acutus, gravis, circumflexus. Doch darüber mehr, weiter unten.

IV.

Ambrosius.

Wir kommen auf die Zeit des hl. Ambrosius, unter dem der Kirchengesang im Occidente, vorzüglich in der mailändischen Kirche allgemeiner verbreitet ward und erhöhten Aufschwung gewann und zwar so sehr, daß der damalige Kirchengesang nach ihm als seinem Stifter der ambrosianische Kirchengesang genannt wurde. Bei dieser bedeutsamen Reform des Kirchengesanges durch den hl. Ambrosius blieb Rom noch im Hintergrunde; vorläufig war es Mailand, das durch den Aufenthalt und die Arbeit des ältesten Apostels des Kirchengesanges für einige Zeit die musikalische Suprematie übernahm. Die Geschichte nennt das Jahr 374, in welchem der hl. Ambrosius sein Amt als Bischof der Kirche zu Mailand[1]) antrat und bald darauf mit der Reform des Kirchengesanges in seiner Diöcese begann. Ambrosius war mit heiligem Eifer bestrebt, die Ausbildung des kirchlichen Gesanges zu fördern. In seinen Schrif-

---

[1]) Ambrosius ward geboren um 340 zu Trier, 370 Präfect in Oberitalien, 374 Bischof von Mailand, † 397.

ten[1]) finden sich zahlreiche und ganz ergreifende Stellen über Pflege des Kirchengesanges; so lesen wir in seiner Auslegung des 118. Psalmes, im Vorbericht[2]): „So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergötzt sie doch Ohren und Herzen am meisten durch anmuthige und süße Gesänge." Und an einer anderen Stelle schreibt er[3]): „Was ist angenehmer als ein Psalm? Daher so schön David spricht (Psalm 146, 1.): Lobet den Herrn; denn Lobsingen ist gut; liebliches und fröhliches Lob sei unserm Gott. In der That, der Psalm ist die Lobpreisung des Volkes, ist das Lob Gottes, die Sprache Aller, die Stimme der Kirche, ein wohlklingendes Glaubensbekenntnis der Christen. . . . Der Apostel befiehlt zwar, daß die Frauen in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie gut." Zum Psalmensingen, so spricht er nun des Weitern, ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn blos vorgelesen wird! Sobald aber der Psalm ertönt, wird gleich Alles still, u. s. w.[4])

Du fragst worin die Förderung des kirchlichen Gesanges, die Reform der Kirchenmusik durch den hl. Ambrosius bestanden habe? Darin, daß er die Art und Weise, Psalmen und

---

[1]) Vgl. z. B. Migne Ser. lat. t. 14. p. 717, 925, 1101 und an anderen Stellen. — Wir citiren nach der Migne'schen Väterausgabe, Series Patrum Latinorum.

[2]) Migne, t. 15, p 1197: „Siquidem, cum suavis omnis doctrina moralis sit, tum maxime suavitate carminis, et psallendi dulcedine delectat aures, animumque demulcet."

[3]) In Psalm. 1. Migne t. 14. p. 968.

[4]) „Hunc senes rigore senectutis deposito canunt, hunc veterani tristes in cordis sui jucunditate respondent, hunc juvenes sine invidia cantant lasciviae, hunc adolescentes sine lubricae aetatis periculo et tentamento concinunt voluptatis, juvenculae ipsae sine dispendio matronalis psallunt pudoris, puellulae sine prolapsione verecundiae cum sobrietate gravitatis hymnum Deo in flexae vocis suavitate modulantur. Hunc tenere gestit pueritia hunc meditari gaudet infantia, quae alia declinat ediscere."

Hymnen zu singen, wie dieselbe im Oriente üblich war, auch auf den Occident, und zwar zuerst nach Mailand, verpflanzte;[1]) darin, daß, wie ich schon gesagt habe, er das Volk mehr zum kirchlichen Gesang heranzog, als es bisher im Abendlande der Fall war, daß er die Psalmen und Hymnen antiphonisch, d. i. im Wechselgesange zwischen einer Stimme und einem Chore singen ließ, oder responsorisch, wo dem Sänger oder Priester die ganze Gemeinde antwortete; darin ferner, daß er auch andere schon vorhandene kirchliche Gesänge verbesserte, sangvoller und rythmischer gestaltete; darin endlich, daß er selbst Hymnen dichtete und componirte, und zwar in einer so vorzüglichen Weise, daß noch lange nach seiner Zeit Hymnen, welche den seinigen prosodisch nachgebildet waren, ambrosianische Hymnen genannt wurden. Die Form der Dichtung der Hymnen des hl. Ambrosius war kunstvoll und dennoch von edler Einfachheit. Die höchsten Wahrheiten, tief empfunden, und wenn auch in einfacher Sprache, so doch voll Hoheit und Würde vorgetragen, verleihen diesen Liedern für immer hohen poetischen Werth.[2])

Einige (Bäumker, Kornmüller u. s. w.) sagen,[3]) die ambrosianischen Hymnen seien metrisch gewesen, eine Eigenschaft, die man sicherlich nicht einseitig blos auf den Text, sondern ebenso gut auf die metrische Unterschiedenheit der Modulation

---

[1]) Von dort aus wurde dieß durch den hl. Augustin auch nach Afrika (Hippo) verpflanzt. — Das Werk des hl. Augustin, de musica libri sex, siehe bei Migne t. 32. p 1081. sqq.

[2]) Schloßer, Die Kirche in ihren Liedern, Mainz 1851, S. 5. ff., führt 41 ambrosianische Hymnen auf; Baunard, St. Ambrosius, erwähnt S. 239, daß durch Biraghi's Studien die Aechtheit von 18 Hymnen erwiesen sei. Vgl. Jakob l. c. S. 362. Die wohl zu strenge Kritik der Mauriner erkennt nur noch 12 ambrosianische Hymnen als echt an. Vgl. S. 119, wo wir einige von ihm stammende Hymnen genannt haben, — Ob er der Verfasser des nach ihm genannten Lobgesanges, des ambrosianischen Te Deum sei, ist wohl nicht zu erweisen: ebensowenig aber auch das Gegentheil. Vgl. Bone, Das Te Deum, Frankfurt. Broschürenverein 1880.

[3]) Vgl. Guido v. Arezzo, Mikrologus c. 15. Migne, t. 141, p. 394; Johannes Cottonius, Musica c. 19. Migne, t. 150, p. 1414.

zu beziehen habe. Andere[1]) stellen dies, und zwar mit Recht, entschieden in Abrede.

Die Melodien des hl. Ambrosius werden immer als Einheit eines sanften und lieblichen, aber ebenso würdigen und erhabenen Ausdruckes bezeichnet; während ihnen gegenüber der spätere gregorianische Choral als ernst, feierlich, stets streng und tief mysteriös geschildert wird.

Ueber die eigentliche Beschaffenheit des von Ambrosius in die mailändische Kirche eingeführten, ambrosianischen Gesanges hat man, trotzdem daß er so lange die hl. Ceremonien begleitet hat und längere Zeit über Gallien, Spanien und andere Länder verbreitet war, vielfach nur eine schwache Vorstellung; da nicht viele Documente hierüber erhalten, und die vorhandenen fast nicht bekannt sind; und derselbe nach einigen Jahrhunderten vom gregorianischen Gesang so zu sagen vollständig verdrängt ward. Lange Zeit hindurch hat zwar die mailändische Kirche in treuer Pietät für seinen Stifter ihn festgehalten. Mailand hat sich vom Papst Hadrian I. durch die Bemühungen des Bischofs Eugen das Vorrecht erworben, die verehrungswürdige Stiftung seines großen Kirchenlehrers behalten zu dürfen. Aber die Jahrhunderte in ihrer unerbittlichen Consequenz schritten auch hierin über ihn fort: während die ambrosianische Liturgie in Mailand bis auf den heutigen Tag noch festgehalten wird, hat sich der Gesang im Laufe der Zeit, so zu sagen, verloren. Ob in seiner ursprünglichen Reinheit der Gesang des hl. Ambrosius noch vorhanden sei, darüber sind die Gelehrten nicht einig. Man hat noch Beispiele in Noten; sie stammen aber aus neuerer Zeit. Gafori (geb. zu Lodi, Priester, † 1522) am Ende des 15. und Camillo Perego (ein mailändischer Priester, † 1574) am Ende des 16 Jahrhunderts haben uns solche aufgezeichnet. P. Ambros Kienle (Choralschule S. 120) schreibt, daß er durch den Antiquar Rosenthal in München einen Codex

---

[1]) So P. Ambros Kienle, Choralschule S. 120.

ambrosianischer Melodien aus dem 11. Jahrhunderte — ein unicum — zur Einsicht bekommen habe. Nach P. Ambros Kienle der über den Gesang des hl. Ambrosius wohl die eingehendsten Studien gemacht und dieselben in der Quartalschrift von Raygern 1884 — mit Notenbeispielen — niedergelegt hat, existirt noch der ganze ambrosianische Gesang für Amt und Officium. Er selbst hatte 5 Foliobände davon in Händen und manches daraus abgeschrieben. Diese Handschriften gehören dem 11.—15. Jahrhundert an.

Es waren Wechselgesänge in kurzen melodischen Sätzen, Hymnen in einfachen, aber lebhaften Weisen,[1]) Responsorien mit bewegten und durch Wiederholung geläufigen Acclamationen. Der kunstvollere, nur von den aufgestellten Sängern auszuführende Gesang war theilweise sehr einfach, theilweise aber sehr reich, voll jubilirender Melodien.

Der hl. Ambrosius bediente sich bei seinen Gesängen der Diatonik und gebrauchte dabei die schon bekannten Kirchen-Tonarten oder Kirchentöne, wahrscheinlich in einem etwas weiterem Umfange, als dem, welchen dieselben heute haben.[2])

Der Melodienbau war selbstverständlich Sprachgesang.

---

[1]) Viele Melodien von Hymnen, die entweder den hl. Ambrosius selbst oder sehr alte Nachahmer desselben zu Verfassern haben, sind in ihrer ganzen Großartigkeit erst zu erfassen, wenn wir sie vom gesammten christlichen Volke gesungen uns denken, wie z. B. der Hymnus: aeterne rerum conditor, oder: jam sol recedit igneus, oder: Jesu corona virginum, oder: lucis creator optime, oder: creator alme siderum u. dgl. Wir tragen kein Bedenken, schreibt Jacob S. 381, diese Melodien in ihren Grundzügen als Beispiele ambrosianischen Gesanges zu bezeichnen. Vgl. oben S. 18.

[2]) Das Tonsystem des ambrosianischen Gesanges, schreibt Bäumker in Wetzer und Welte's Kirchenlexicon 2. Auflage, Bd. I., S. 694, beruht auf der Annahme von vier generisch verschiedenen Scalen, welche aufwärts bis zur großen Non der Finalnote und abwärts bis zur Unterquinte derselben sich bewegten, sonach je eine volle Tredezime umspannten, also: erste Tonscala mit dem Grundton D vom untern G bis zum obern e; zweite mit dem Grundton E von A bis f; dritte mit dem Grundton F von H̱ bis g; vierte mit dem Grundton G vom untern C bis a. Vgl. unten S. 37. — Daß die ambrosianischen Gesänge einen sehr weiten Umfang hatten, scheint

V.

Wir kommen auf Gregor den Großen (Papst von 590—604), den gewaltigen hl. Mann, der auch auf musikalischem Gebiete arbeitete und schaffte, so daß alle Jahrhunderte nach ihm bis auf unsere Zeit davon zu zehren haben. Seit Gregor dem Großen erlosch Mailands Oberhoheit auf musikalischem Gebiete. Es trat nun Rom, das bereits lange schon der Mittelpunkt der Christenheit war, auch anlangend die Kirchenmusik an die Spitze der Bewegung.

Mit vollem Rechte nennt man Gregor den Großen den Begründer der Kirchenmusik. Wohl sind seit Gregor dem Großen im Laufe der Jahrhunderte und bis herab in die jüngste Zeit noch zahlreiche neue Gesänge in den Gebrauch beim Gottesdienste aufgenommen worden und besitzen wir vielleicht auch die alten von Gregor herstammenden nicht mehr mit allen ihren Einzelnheiten in ihrer vollen, ursprünglichen Gestalt; — aber die Grundlagen, auf welchen der hl. Gregor den liturgischen Gesang stellte, blieben unverändert und seine Melodien sind jedenfalls im Großen und Ganzen dieselben geblieben; weßhalb unser officieller, römischer Kirchengesang mit Recht den Namen des gregorianischen führt.[1])

Allerdings fand Gregor der Große das musikalische Leben ringsum im vollen Knospen begriffen; aller Orten lagen die Schätze gehäuft, hatte schon der hl. Ambrosius, wie erwähnt, bedeutend vorgearbeitet. Man könnte insoferne das reformatorische

---

auch aus einer Aeußerung des Johannes de Muris (im 14. Jahrh.) hervorzugehen. Dieser sagt vom hl. Gregor, daß er den Gesang nicht soweit ausgedehnt habe, wie man das vom hl. Ambrosius behauptet habe (Summa musicae c. 3).

[1]) Er wird auch wohl mit anderen Namen bezeichnet, als cantus choralis, cantus firmus, cantus planus: — cantus choralis, weil die gregorianischen Gesänge zumeist vom officiellen Sängerchor u. zw. in dem Raume auszuführen waren, welcher von chorus cantorum den Namen „Chor" der Kirche trug. Vgl. Thalhofer, Liturgik S. 544 f. — Ueber cantus firmus und planus mehr, weiter unten.

Werk Gregor's mehr als das eines Sammlers und Sichters ansehen. Aber die kraftvolle Weise, mit der er die Grundzüge der gesammten Kirchenmusik feststellte, als kluger und feinfühliger Musiker aus dem aufgespeicherten Materiale der Hymnen und anderer geistlicher Gesänge das Echte, Werthvolle und Dauernde herauszufinden wußte und das Erwählte zu einem einheitlichen Ganzen fügte, welches keine Stürme der Zeit mehr zu erschüttern vermochten: das bleibt sein unsterbliches Verdienst, das einzig in der Geschichte der Musik dasteht. Er war es, der, wie die Liturgie überhaupt, so auch den liturgischen Gesang in sich, so zu sagen, zu seinem formellen Abschlusse brachte.[1])

Kein Wunder also, daß alle Musikhistoriker mit Bewunderung und Staunen vor der musikalischen Thätigkeit dieses hl. Mannes dastehen, der neben der weltumspannenden Arbeit, welche die Regierung der Kirche ihm auferlegte, neben der großartigsten literarischen Thätigkeit, in der er der Nachwelt die aufgehäuften Schätze der Moralwissenschaft und Ascese unterbreitete, — dabei fast fortwährend von körperlichen Leiden heimgesucht, so daß er die letzten Jahre seines Pontificates fast ununterbrochen auf dem Krankenbette zubringen mußte — dennoch Zeit und Kraft fand, auf dem kirchenmusikalischen Gebiete zu arbeiten und Werke zu Tage zu fördern, welche die rüstigste und fähigste Kraft eines ganzen Mannes weit übertreffen.

Hören wir das Urtheil des auf dem Gebiete des Chorals hervorragenden P. Ambros Kienle (Choralschule S. 121): „Durch den hl. Gregor erhielt der liturgische Gesang seine höchste Vollendung und den Abschluß seiner Entwicklung. Der hl. Gregor

---

[1]) Ich will hiemit nicht geleugnet haben, daß auch einige Nachfolger Gregor des Großen, wie Papst Vitalian (657–672), Leo II. (682–683), Gregor V. (996–99) auf diesem Gebiete gearbeitet haben. Jedoch ihre Thätigkeit beschränkte sich entweder nur auf Verbesserung des Vortrages des liturgischen Gesanges oder es war gar nur ein Zurückführen desselben auf den Gregorianischen, welchen manche Sänger verdorben hatten. Vgl. Thimus, Harmonikale Symbolik I. S. 262.

ist ein wunderbarer Sänger, ein Componist von so hoher Begabung, wie im Laufe langer Jahrhunderte nur selten einer ersteht. Seine Melodien haben tausend Jahre geblüht und fangen in unserer Zeit von Neuem an zu blühen und zu duften. Der große Papst erschien seinen Zeitgenossen so gewaltig und Alles überragend, daß sie glaubten, von den Vorhergehenden reiche keiner an seine Höhe hinan. Im Mittelalter glaubte man, der hl. Geist habe ihm die Gesänge eingegeben.[1]) Sein Antiphonarium galt als unantastbares Heiligthum. Nach ihm haben verschiedene Päpste einzelne Arbeiten am liturgischen Officium vorgenommen; sein Antiphonarium, besonders seine Meßgesänge blieben stehen."

Du frägst, was war also die That des hl. Gregor auf kirchenmusikalischem Gebiete? Schon aus dem Gesagten läßt sich erkennen, was er gethan. Um mit kurzen Worten vorläufig es zu sagen: anlangend die Theorie der Kirchenmusik vereinfachte er den bisherigen Gebrauch der Tonarten; anlangend die Praxis sammelte[2]) er die zu seiner Zeit und wohl lange schon vor ihm gebräuchlichen liturgischen Gesänge für die hl. Messe und die kanonischen Tagzeiten und sichtete dieselben; componirte selbst;[3]) ordnete diese Gesänge alle nach dem Laufe des Kirchenjahres, und schrieb dieselben, mit Neumennoten versehen, eigenhändig in einem Buche zusammen, in dem Antiphonarium; und gründete,

---

[1]) Vgl. Gerbert, de cantu et musica s. B. II. S. 2.

[2]) Es blieben auch unter Gregor einige Gesänge vollkommen unberührt. Sie sind erkenntlich am Texte; es sind jene, welche die Lesung der Itala, des bis auf den hl. Hieronymus auch in der Liturgie gebräuchlichen Textes, haben. Jene Theile des Missale und des Breviers also (Introitus, Graduale, Offertorium, Communio, Antiphonen, Responsorien), welche mit der Itala stimmen, erweisen sich als Gesänge vor Gregorius, weil man sonst, bei neugefertigten Melodien, des Textes des hl. Hieronymus sich bedient hat. Jacob l. c. S. 382.

[3]) Der hl. Gregor d. Gr. verfaßte, um blos auf die Hymnen zu reflectiren, ecce jam noctis; primo dierum omnium; nocte surgentes; lucis creator; audi benigne etc.

um seiner Schöpfung Bestand zu geben und den Melodienschatz in seiner Reinheit zu bewahren, die römische Gesangsschule.

Nun einzeln von diesen angedeuteten Dingen.

VI.

A. Der hl. Gregor hat große Verdienste um die Theorie der Kirchenmusik[1]). Fortbauend auf den hl. Ambrosius, stellte er den liturgischen Gesang auf die Diatonik und die schon bekannten Kirchentonarten.

Es ist nöthig, ein bischen weiter auszuholen und etwas ausführlicher über die Kirchentöne zu sprechen, da wir schon wiederholt oben auf hieher verwiesen haben.

Unsere heutige, moderne Musik besitzt, wenn ich auf den Charakter derselben schaue, zwei Tongeschlechter, nämlich Dur und Moll; sie hat aber auch, eigentlich genommen, nicht mehr als zwei Tonarten; Dur und Moll. Unsere vielen (24) Tonleitern, mit den verschiedenen Vorzeichnungen, sind nur stete Wiederholungen nach diesen beiden Grundschemen, entweder nach dem Dur- oder Moll-System; und zwar liegt das Charakteristische in der Lage der Halbtöne. Unsere Tonleiter umfaßt 7 Töne, die 7 Grund- oder Stammtöne c, d, e, f, g, a, h und als achten Schlußton wieder c, mit dem zugleich die Wiederholung derselben Intervalle oder Zwischenräume beginnt. Diese Töne oder Intervalle sind aber unter sich nicht gleich, wir unterscheiden darunter fünf ganze und zwei halbe Töne, und das Charakteristische einer Tonart ist, wie gesagt, die Lage dieser Halbtöne. In unserem Dur-Geschlecht liegen die Halbtöne stets zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe; das Moll-Geschlecht kennzeichnet sich durch die kleine Terz, d. h. der erste Halbton

---

[1]) Es würde derjenige jedoch eine ganz verfehlte Ansicht haben, der da meinte, die Theorie, wie wir sie gleich entwickeln werden, sei bis in ihre Details von dem hl. Gregor allein festgestellt worden. Sie fußte auf dem griechischen Tonsystem und bekam manche Zuthaten im frühen Mittelalter.

liegt zwischen der 2. und 3. Stufe, der zweite wieder zwischen der 7. und 8. Stufe, und die Abweichungen, welche die Moll-Scala noch zwischen 5, 6 und 7 zeigt, wiederholen sich mit gleicher Genauigkeit in allen Moll-Tonarten. Mattheson, Schubart, Marx haben zwar versucht, jeder dieser Tonleitern einen eigenen Charakter, eine bestimmte Eigenthümlichkeit zu vindiciren, aber ohne Erfolg. Ganz anders ist das Gebiet der Kirchentonarten. Die den kirchlichen Gesängen zu Grunde liegenden Tonleitern oder Scalen wurden nur auf der Reihenfolge der Stammtöne erbaut, d. i. der sieben Töne, die wir jetzt auf unserer Normaltonleiter C-Dur haben. Dadurch aber, daß eine Reihe mit einem andern Anfangstone begann, verschoben sich jedesmal die Halbtonschritte auf eine andere Stufe, und jede Tonreihe oder Tonleiter war in sich verschieden von der andern, so daß es eigentlich ebensoviele Tonarten abgab, als es Stammtöne gab. Tonart ist eben die bestimmte Eigenart, welche eine Melodie durch Tonleiter (u. Intervallenverhältnisse) hat.[1]) Aus diesen, der Combination ein reiches Spiel bietenden Systemen hat man schon vor dem hl. Ambrosius vier Tonreihen als passend und ausreichend für den christlichen Gebrauch festgestellt; die erste begann mit d, also d, e, f, g, a, h, c, d; die zweite, in gleicher Weise nur die Stammtöne berührend, mit e, e—f—g, u. s. w., die dritte mit f, die vierte mit g; sie wurden die authentischen oder ursprünglichen genannt. Von diesen vier Kirchentönen hat kein einziger den Charakter unserer heutigen Dur oder Moll-Tonart; die Halbtonschritte liegen stets zwischen anderen Stufen, und hauptsächlich fehlt ihnen bis auf eine, die dritte mit f beginnende Reihe, das charakteristische Merkmal unserer heutigen Tonarten, der Halbtonschritt von der 7. zur

[1]) Das Gleiche, was das Wort Tonart, besagt auch der lateinische Ausdruck modus, d. h. die bestimmte Art und Weise, Töne miteinander zu einer Melodie zu verbinden. Eine andere Bezeichnung ist Tonus; sie ist mißverständlich, weil man sie auch vom einzelnen klingenden Ton und vom Intervall der großen Secund gebraucht. Vgl. Kienle, Choralschule S. 40.

8. Stufe, ohne welchen unsere moderne Musik bei unserem heutigen Harmoniesystem gar nicht bestehen und arbeiten kann.[1])

Der hl. Ambrosius benützte ebenfalls diese vier Tonreihen; so jedoch, daß er, wie ich schon oben bemerkt habe, jeder derselben eine Unterquinte und oben noch die große Non anfügte und auf diese Weise vier Tredezimen erhielt. Da die vom hl. Ambrosius angenommenen vier Tonreihen einen allzu großen Umfang hatten, so wurden sie zerlegt, eine jede derselben in eine, wie man später sich ausdrückte, authentische, ursprüngliche, und in eine plagale. Die Authentischen nannte man später auch dorisch, phrygisch, lydisch, myxolydisch.[2])

Die Plagalen[3]) entstanden durch Hinzufügen einer Unterquart zu dem Grundton der einzelnen authentischen Tonarten;

---

[1]) Der dritte Kirchenton (und die auf ihm erbauten Gesänge) würde, da er den Halbtonschritt von der 7. zur 8. Stufe besitzt, sich unserer Musik deshalb nähern; aber es war ein Grund vorhanden, daß er von unsern Musikern besonders gemieden wurde. Dieser Kirchenton umfaßt in seinen ersten 4 Tönen f, g, a, h keinen Halbton; die drei Ganztonschritte, die wir Tritonus nennen und die hart und unmelodisch klingen, waren auch den Alten nicht allzeit genehm; das Mittelalter nannte diesen Intervallenfortschritt den „diabolus“ in der Musik und ihre Theorie wußte so wenig damit anzufangen, daß sie ihn verbot, oder wenigstens die Licenz zugestand, daß man das h in b verwandelte. — Vgl. auch Kienle, Choralschule S. 48, wo der gelehrte und fachmännische Verfasser sagt, daß es Melodien gäbe, in welchen b übel klingen würde. Für die Harmonisirung sei b unbequem und deshalb gemieden, aber für den Gesang sei im Allgemeinen h vorzuziehen. Die Alten haben mit dem h frische und kühne Melodien gesungen. Vgl. Schlecht l. c. S 32 ff.

[2]) Die griechischen Namen kommen aus der griechischen Musiktheorie, stammen von Völkern, bei welchen die damit bezeichneten Melodiengattungen vielleicht zuerst oder doch vorzüglich gebraucht wurden. Diese Namen finden sich schon bei den ältern Choraltheoretikern, z. B. bei Huckbald und Notker, Labeo. — Es soll aber eine Verwechslung stattgefunden haben, so daß unser jetziges Dorisch das Phrygisch der antiken Musik ist. Vgl. Kienle, Choralschule S. 42, 129. ff. — Allgemein wurde diese Benennung erst mit Glarean († 1562).

[3]) Plagale nannte man diese Tonarten von dem griechischen Worte πλαγιοι, obliqui, das ist gegenüberstehende, weil diese nämlich um vier Töne tiefer stehen als die Authentischen, und zwar die erste Plagale unter die erste Authentische geordnet u. s. w.

daher der Name hypodorisch, hypophrygisch u. s. w. Die Oberquart blieb in den Plagalen weg.

Es sind somit bei dem hl. Gregor dem Großen acht Kirchentonarten:

I. (erster authentischer Ton) **d** e f g a h c d (dorisch),
II. (erster plagaler) a h c **d** e f g a (hypodorisch),
III. (zweiter authentischer) **e** f g a h c d e (phrygisch),
IV. (zweiter plagaler) h c d **e** f g a h (hypophrygisch),
V. (dritter authentischer) **f** g a h c d e f (lydisch),
VI. (dritter plagaler) c d e **f** g a h c (hypolydisch),
VII. (vierter authentischer) **g** a h c d e f g (mixolydisch),
VIII. (vierter plagaler) d e f **g** a h c d (hypomixolydisch.[1])

Wie ein flüchtiger Blick zeigt, liegt der Unterschied zwischen den authentischen und plagalen Tonarten nur in dem verschiedenen Aufbau der Melodie. In der authentischen Tonreihe ward der Grundton zum Ausgangspunkte der Melodie, in der plagalen zum Angelpunkte derselben. In der Ersteren bildet sich die Melodie, vom Grundton ausgehend und steigend bis zur Terz, Quint, Oktav, abwärts nur etwa um einen Ton; in der Letzteren steigt die Melodie eine Quart unter den Grundton hinab und nur eine Quint über denselben hinauf. Uebrigens gab es damals schon im Choral Melodien, welche weder zu den authentischen noch zu den plagalen Tonarten gezählt werden können; man nannte sie später toni mixti, toni commixti; je nachdem sie ihren gesetzlichen Umfang um mehr als einen Ton überschritten und vorübergehend das Gebiet eines anderen Tones berührten, oder aber vollständig in einen anderen Kirchenton

[1]) Man kann auch über g hinaufgehen, auch noch auf a, h und c authentische und die entsprechenden plagalen Tonarten bilden. Manche glauben sogar, daß die genannten acht wohl für den Psalmengesang ausreichten, nicht aber für manche andere liturgische Gesänge, weshalb zwölf, vielleicht gar vierzehn Tonarten gewesen sein mögen. Vgl. Kienle, Choralschule S. 47, wo erzählt wird, daß die Erfindung von vier neuen Tonarten zu den acht alten von einem alten Autor schon dem Kaiser Karl dem Großen zugeschrieben worden sei.

übergingen. Toni neutrales nannte man Melodien, welche nicht über die Sext ihres Grundtones steigen und nicht unter die Terz desselben herabfallen. Für gewöhnlich, kann man sagen, hatten reichere Melodien zu den acht Tönen der Scala einen Ton nach Oben oder Unten hinzugenommen, so daß man den ambitus einer Tonart zu zehn Tönen nehmen konnte. Indeß gibt es manche ausgezeichnete gregorianische Melodien, welche nicht den Umfang einer Octav haben.

Daß jede dieser Tonreihen und hiemit auch die nach denselben gehenden Melodien ihre eigene Klangfarbe haben, davon kann sich jeder selbst leicht überzeugen, wenn er sich etwa an das Harmonium setzt und die verschiedenen Tonreihen zu spielen beginnt. Die Melodien kehren oft zurück zu dem Grundtone und schließen mit demselben. Die Melodien der authentischen Kirchentöne beginnen vom Grundtone aus, steigen nach der Mitte mit Benutzung der Zwischentöne zur Terz und Quint und wohl auch zur Octav, um dann wieder am Schlusse in beruhigender Weise zum Stammtone zurückzukommen. Bei allen Melodien hatten besonders zwei Töne große Wichtigkeit, nämlich die Dominante und ganz besonders die Finale oder der Schlußton. Der Schlußton beherrscht die ganze Melodie und bindet sie sozusagen zusammen. Dieser Ton schließt in einer gut componierten Melodie auch die kleinern Abschnitte derselben ab. Von diesem Schlußtone erhalten die einzelnen Töne ein eigenes Colorit, eine bestimmte Tonfärbung.

Bei den sogenannten authentischen Melodien ist nach der Finale die Quint (Dominante) der wichtigste und am meisten hervortretende Punkt; sie verbindet sich mit der Finale zur charakteristischen Melodiegestaltung. Sie ist der feste Mittelpunkt, um den sich die melodischen Gebilde lagern, der natürliche Ruhe- und Standpunkt der Melodie in ihrer Bewegung nach oben und unten. Neben der Quint macht sich, wenn auch in untergeordnetem Maße die Terz als Mittelstufe zwischen Dominante und Finale bemerkbar.

Für die plagalen Melodien liegt die Quint am äußersten Ende des Tongebietes; da tritt, um im Allgemeinen zu sprechen, naturgemäß die Terz als melodischer Stützpunkt, als Dominante auf.[1])

Werfen wir einen Blick auf die Sangsweise des hl. Ambrosius zurück, und vergleichen wir sie mit der des hl. Gregor, so leitet uns schon, wie ich bereits oben erwähnt habe, der geringere Umfang der Tonleiter, welche Letzterer gebraucht, auf den Gedanken, daß der gregorianische Gesang ruhiger, gemessener, aber darum auch feierlicher und würdevoller sein werde. Und es war auch in der That so. Beide, der ambrosianische und der gregorianische, waren vorzugsweise Kunstgesang. Ersterer war aber freier, hatte viel mehr ausgedehnte Jubilationen; Letzterer war einfacher und strammer. Die gregorianischen Melodien haben eine klare, systematische Unterlage. Man findet in derselben die Musik zu klareren, festeren Formen entwickelt, aus denen sich ein endgiltiges Musiksystem, eine sichere und dauernde Musiktheorie entnehmen ließ.

B. Der hl. Gregor verfertigte das Antiphonarium[2]); er stellte nämlich die gesammte Liturgie für die verschiedenen Tage des Kirchenjahres zusammen, wie ich schon oben gesagt habe, und bezeichnete über dem Texte die Melodien. Es ist aber dieses Antiphonarium nicht etwas, was wir mit diesem Worte jetzt uns denken, nemlich als wenn es blos die Gesänge enthielte, welche antiphonisch sind. Gregor sammelte vielmehr in demselben alle liturgischen Gesänge, welche bei der hl. Opferfeier und bei den canonischen Tagzeiten vorzutragen waren. Die Bezeichnung dieses Buches als Antiphonarium ist also eine solche a potiori. Dies war indeß nichts Neues; denn schon vor Gregor führte das Buch, welches die gesammten liturgischen Gesänge in sich

---

[1]) Vgl. Kienle l. c. S. 43. f. 45.

[2]) Siehe den Text desselben bei Migne t. 78. p. 641, sqq.

schloß, den Namen Antiphonarium.[1]) Das aus der Hand des hl. Gregor hervorgegangene Antiphonarium enthielt neben den betreffenden liturgischen Texten, wie schon erwähnt, auch die Melodien, welche über denselben ebenfalls von seiner Hand geschrieben waren, und zwar mit Neumen-Noten.

Neumen, was ist das? Das sind jene über den Text geschriebenen Strichelchen, Häckchen, Punkte, Halbbogen u. s. w., welche also zwar nicht Noten in unserem Sinne des Wortes sind, die bestimmten Tonintervalle nicht anzugeben vermochten, die aber doch das Auf- und Absteigen der Melodien im Allgemeinen, den Rhythmus derselben, die Verbindung einzelner Töne zu Figuren oder Tonbildern angeben konnten.[2])

Die Neumenschrift, welcher sich Gregor der Große bediente, war nichts Neues; wie ich schon oben erwähnt habe, sind uns sowohl Form und Namen der Neumen, als auch die reiche Aus-

---

[1]) Bemerken wollen wir aber, daß schon zur Zeit des Amalarius, im 9. Jahrhundert, das ursprünglich eine Antiphonarium in drei Theile geschieden wurde, nämlich in das Graduale, welches in den ältesten römischen Documenten auch Cantatorium hieß, dann in das Responsoriale und in das Antiphonarium im engeren Sinne. Das geschah nach der Erzählung des Amalarius (de ordine antiphonarii, in prolog) in Rom. An andern Orten, z. B. in Metz hatte man zur Zeit desselben Amalarius zwei Gesangsbücher, das Graduale für die hl. Messe und ein anderes, welches die Antiphonen und Responsorien und die übrigen Gesänge für das Brevier enthielt und Antiphonarium nocturnale und diurnale genannt wurde.

[2]) Der Name: νευμα ist, wie einige wollen, soviel als πνευμα, welches Athem bedeutet. Da man, so sagen sie, zum fließenden Singen der ursprünglich textlosen sogenannten jubili, z. B. nach dem Alleluja-Gesang in der Messe, viel Athem brauchte, erhielten zunächst diese Jubelmelodien, resp. deren lange Notenreihen im Antiphonar den Namen πνευματα, welcher dann auf die Notenreihen überhaupt angewendet wurde. Das π in πνευμα ließ man weg, um das Notenpneuma von dem göttlichen Pneuma, dem hl. Geiste, zu unterscheiden. Andere leiten νευμα ab von νευειν (nicken) und erklären die Neumen als Tonfiguren, deren Abtheilung und Vortrag vom Dirigenten durch Nicken mit dem Haupte den Sängern angezeigt wurde. Vgl. Thalhofer, Liturgik, S. 548; Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II, S. 69 ff.; Schubiger, Sängerschule St. Gallens, S. 6 ff.; Haberl, Cäcilienkalender 1880. S. 15 ff.

bildung, welche diese Schrift zur Zeit Gregor's schon hatte, Beweis, daß dieselbe weit ältern Ursprungs sei. Wer dieselbe erfunden, wann sie sich zuerst entwickelt, läßt sich genau nicht bestimmen, aber ihre hohe Bedeutung, ja Nothwendigkeit ist leicht einzusehen, so wunderlich und verworren ihre Charaktere auch für den ersten Anblick erscheinen mögen. Es mag wohl Anfangs nicht die Absicht dabei gewesen sein, durch diese Zeichen eine wirkliche Tonschrift zu geben: gleichwie man in der Schriftsprache die Abschnitte der Sätze, die Hebungen und Senkungen der Stimme durch eingestreute Interpunctions- und Declamationszeichen andeutet, so hat man vielleicht durch diese den Textworten beigegebenen verschiedenen kleinen Zeichen nur dem Gedächtnisse nachhelfen und das Fallen und Steigen der Melodie u. s. w. wachrufen wollen. Im Verlaufe der Zeit vermehrten sich aber diese Zeichen, erhielten feste Namen für bestimmte Tongruppen u. s. w.; aus den kleinen unscheinbaren Anfängen entwickelte sich wirklich eine Art Tonschrift, so daß sie wohl dazu dienen konnte, um die Melodie zu fixiren [1]) Freilich die relative Tonhöhe anzugeben, die Intervalle, in denen sich die Musik bewegte, genau zu bestimmen, das vermochten diese Zeichen nicht, so lange sie noch gleichsam haltlos in der Luft hingen und nicht auf Linien geschrieben waren, wie dies später geschehen ist, wie der Verlauf unserer historischen Entwicklung nachweisen wird.

Daß die Abfassung dieses Antiphonars ein Werk von der größten Tragweite gewesen, ist klar, denn auf diese Weise wurde es möglich, daß die Texte und Melodien in ihrer ursprünglichen Gestalt auf die nachfolgenden Generationen übergehen und bis auf die spätesten Zeiten erhalten werden konnten. Damit dies desto leichter und sicherer geschehe und die heiligen Gesänge von jeder Alteration in der Zukunft gewahrt blieben, sorgte der hl. Gregor dadurch, daß er den Codex des Antiphonarium am Hauptaltare

---

[1]) Die Erklärung der wichtigsten Neumen siehe bei Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik. S. 222 ff.

der Peterskirche mit einer Kette befestigen ließ, damit eine Verwechselung desselben unmöglich gemacht und Fehler und Fälschungen, welche sich beim Abschreiben der Chorbücher etwa einschleichen sollten, durch Vergleichung mit dem Originale wieder verbessert werden könnten; ferners dadurch, daß er eine Sängerschule gründete, über welchen Punkt, da er von der größten Tragweite ist, wir etwas eingehender sprechen werden.

Ehevor jedoch möge es erlaubt sein, mit einigen Worten dem Einwurfe zu begegnen, daß Gregor der Große dem Volke die Theilnahme am Kirchengesange versagt habe und nur den geschulten Sängern den Gesang in der Kirche übertragen habe. Nein, Gregor der Große wies auch dem Volke seinen Theil an an dem liturgischen Gesange, und damit auch dieser Gesang der Würde des heiligen Opfers und göttlichen Dienstes entspreche, so griff er ordnend ein in den Psalmengesang, gab jenen einfachen, bei der Opferfeier stets gleich bleibenden Gesängen, wie z. B. dem Kyrie eleison,[1]) den Responsorien u. s. f.

---

[1]) Vgl. den Brief Gregor d. Gr. an den Bischof Johannes von Syrakus (s. Gregorii Epistol. l. 9. n. 940. sqq. Migne t. 77. p. 956. sq.), aus dem hervorgeht, daß man zur Zeit des hl. Gregor in Rom den häufigen Ruf um Erbarmen, Kyrie eleison, als etwas der Liturgie sehr Entsprechendes und den Betern sehr Ersprießliches betrachtete; ferner daß man zu Rom nicht blos Kyrie eleison, wie dies auch bei den Griechen seit apostolischer Zeit üblich war, sondern auch Christe eleison sang, was dem Orient ganz unbekannt ist; dann daß noch keine bestimmte Zahl der Rufe für das Kyrie eleison fixirt war, sondern nur feststand: so oft wie das Kyrie eleison sei auch das Christe eleison und zwar nicht vom Volke allein oder vom Clerus und der Schola cantorum allein, sondern von beiden abwechslungsweise oder responsorisch zu singen, resp. zu beten. Die Neunzahl der Rufe bei der Opferfeier scheint erst im 11. Jahrhundert üblich geworden zu sein, von welcher Zeit an auch die verschiedenen Deutungen dieser Neunzahl bei den Schriftstellern beginnen. (Wie der hl. Thomas sagt „ad significandum, quod omnes personae sunt in se invicem“, damit angedeutet werde, daß Keine der drei göttlichen Personen ohne die beiden andern subsistiere, daher der dreimalige Ruf an jede der göttlichen Personen.) — Dieser Ruf „Kyrie eleison“ war übrigens auch bei anderen Gelegenheiten sehr häufig vom Volk und Clerus zu singen, bei liturgischen und außerliturgischen Andachten. Ueber

eine Gestalt, die den Gesetzen seiner Tonweisen entsprach und für das Volk am zweckmäßigsten war. Der größere Theil der von Gregor in dem Antiphonar niedergelegten Gesänge war allerdings nicht für das Volk berechnet und konnte es auch nicht sein; derselbe war nicht so leicht und einfach, sondern im Gegentheil durch die Menge der manchmal über eine Silbe sich fortsetzenden Töne sehr schwierig auszuführen. Es war zwar die Melodie fixirt durch die Neumen; aber es war deren eine große Zahl, so daß gerade durch diesen Reichthum der Zeichen das Verständniß derselben erschwert war; andererseits wieder waren dieselben mangelhaft, so daß Manches vom Gesange, wie ich schon erwähnte, nicht genau und sicher ausgedrückt wurde, z. B. die relative Tonhöhe, die Intervalle der Töne u. s. w. Deßhalb sollte eine Schule gegründet werden, in welcher eigene Sänger für diesen Vortrag gebildet und auf diese Weise eine bis in die einzelnsten Theile gehende Tradition hierüber geschaffen werden könnte. Der hl. Gregor sah recht wohl ein, daß sein Reformwerk nur von Bestand sein würde, wenn eine solche Schule existirte, welche die festgesetzten Gesänge nach den Regeln der Kunst ausführen und weiter verbreiten würde.

C. Nicht unwahrscheinlich ist es, daß schon vor Gregor

---

den Gebrauch dieses Rufes zur Zeit Gregor's und in den darauf folgenden Jahrhunderten lies bei Thalhofer, Liturgik S. 496 ff. Die statuta Salisburgensia vom Jahre 799 verordnen, man solle das Volk lehren „Kyrie eleison“ singen; und in der That sangen die Laien mit Vorliebe dieses Kyrie eleison, bei Wallfahrten z. B. hundertmal „Kyrie eleison“, ebenso oft „Christe eleison“ und wieder hundertmal „Kyrie eleison“; nach der Predigt war es gebräuchlich, daß der Prediger die Gläubigen zum allgemeinen Gebete aufforderte und er schloß dann mit den Worten: eja nunc preces vestras alta voce ferte ad coelum, et cantate in laudem Dei „Kyrie eleison.“ Vgl. Linsenmayer, Geschichte der Predigt in Deutschland S. 142 f. In Deutschland verband man einige Zeit darauf mit dem Kyrie eleison kurze Liedstrophen in deutscher Sprache und so entstanden jene religiösen Volkslieder, die man wegen des refrainartig wiederkehrenden Rufes „eleison“ als Leisen oder Kyrieleisen bezeichnete. Vgl. Meister, das kath. Kirchenlied, Bd. I. S. 157, 306, 341, 400 und a. O; Linzer theologisch-praktische Quartalschrift 1885. H. 1.

dem Großen Sängerschulen in Rom existirten. Man nennt gewöhnlich zwei Päpste als Gründer solcher Schulen, die Päpste Sylvester in der ersten Hälfte des vierten, und Hilarius in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Ueber die Gründung der Singschule durch Sylvester besitzen wir zwar ein Zeugniß, aber es stammt aus sehr später Zeit.[1]) Manche Historiker zweifeln deshalb an der Existenz dieser Schule in Rom; bei dem mächtigen Aufschwunge des christlichen Lebens und der christlichen Kunst jedoch zur Zeit dieses hl. Papstes, zur Zeit, wo die prächtige und reiche Ausstattung des Gottesdienstes begonnen hatte und alle anderen Künste in Bewegung gesetzt wurden, den äußeren Glanz desselben zu erhöhen, scheint es durchaus nicht unwahrscheinlich, daß auch dem liturgischen Gesange erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet worden. Auch die Schule, welche von dem Papste Hilarius gegründet, wird von manchen Historikern in Zweifel gesetzt. Mit wie viel Recht, wollen wir hier nicht untersuchen. — Ganz wahrscheinlich existirten also solche Gesangschulen schon vor Gregor dem Großen. Wie weit aber ihre Wirksamkeit etwa sich erstreckte, ob sie längere Zeit Bestand hatten, können wir aus Mangel an Zeugnissen nicht sagen.

Die Keime des Gregorianischen Werkes waren also auch nach dieser Seite hin schon vor Gregor gelegt gewesen, welche dann unter seiner reformatorischen Hand in kraftvoller Weise sich entwickelten; aber es waren nur Keime. Die Schule Gregor's war jedenfalls viel großartiger angelegt als die bisher etwa schon gebräuchlichen; sollte sie ja so zu sagen das Prototyp, das Vorbild für alle anderen derartigen Schulen aller Zeiten werden.

Die römische Gesangschule, welche von dem hl. Gregor gegründet wurde, war folgendermaßen geartet: den Stamm der Schule oder des Collegs bildeten sieben Sänger — eine nach den

---

[1]) Vgl. Gerbert, de cantu et mus. s. t. 2. p. 35 sq.; Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II. S. 500.

Traditionen der ewigen Stadt geheiligte Zahl — sieben Subdiakonen; dazu kamen die Knabenstimmen, fast in dreifacher Anzahl. Es wurden befähigte mit guten Stimmen begabte Knaben aus den verschiedenen Schulen ausgewählt, die neben gründlicher wissenschaftlicher Bildung von Jugend auf im Gesange Unterricht empfingen, damit sie einst des hohen Dienstes würdig wären, der sie erwartete. In diese Gesangschule traten auch Söhne aus den edelsten Familien Roms und bahnten sich dadurch den Weg zu künftigen hohen Würden.[1]) Gregor der Große sorgte mit väterlichem Eifer für seine neue Stiftung, er gab ihr ein neben dem Lateran gelegenes Kloster als Wohnung, wies ihr Ländereien und Einkünfte an und stellte feste Statuten über ihre äußere und innere Einrichtung auf. Er selbst fand sich oft in der Schule ein, hörte und prüfte den Unterricht und betheiligte sich selbst bei dem Gesange.[2])

Die zunächstliegende Aufgabe der Schule war, bei St. Peter und im Lateran, sowie in den Stationskirchen, wenn der Papst in denselben Gottesdienst hielt, den liturgischen Gesang zu besorgen. Bei der Liturgie standen die in Albe und Casula gekleideten Sänger in zwei sich zugekehrten Reihen in der Nähe des Altares, hinter ihnen die Sängerknaben. Der Prior oder erste Vorstand der Schule hatte die Aufgabe, den Chor durch Zeichengeben, Anstimmen u. s. w. zu leiten. Die meisten Gesänge (Introitus, Gloria, Offertorium, Communio) wurden, wie es schon durch die Vorschriften Gregor's bestimmt war, vom gesammten Chor gesungen; der Vers des Graduale wurde von einem oder zwei Sängern vorgetragen; in das Alleluja, welches dem Graduale unmittelbar folgt, und das ebenfalls von Einem oder zwei Sängern angestimmt wurde, fiel hernach der

---

[1]) Die Päpste Sergius I. und II. waren Zöglinge der römischen Sängerschule gewesen.

[2]) Im 11. Jahrhunderte wurde noch das Ruhebett gezeigt, von dem aus, wegen seiner Kränklichkeit, er die Sängerknaben unterrichtete; ebenso die Ruthe, mit der er nachlässige oder flüchtige Schüler züchtigte. Vgl. Kienle, Choralschule S. 121. — S. auch meine k.-m. Vierteljahrsschr. Jahrg. III. S. 139 f.

gesammte Chor ein. So war es wenigstens in den Zeiten bald nach Gregor dem Großen. Das Volk hatte sich beim Gesange jedenfalls auch, obwohl im geringen Maße, betheiligt, z. B. am Gesange des Kyrie; ob auch beim Sanctus und Agnus Dei, kann ich nicht mit Sicherheit sagen; ebenso, ob das Volk bei dem in Rom erst 1014 eingeführten Credo mitgesungen habe oder nicht.

Das Ansehen der Schule stieg von Jahr zu Jahr. Aus ihr gingen die Lehrer des gregorianisch-liturgischen Gesanges hervor; sie war der feste Hort des kirchlichen Gesanges; bei ihr waren die heiligen Melodien Gregor's sicher geborgen. Gewiß, diese römische Sängerschule, welche ganz vom Geiste des hl. Gregor erfüllt war, repräsentirte das Ideal eines liturgischen Gesangschores. Von allen Ländern kamen deßhalb auch die Männer, welche hier an der Hand des gregorianischen Antiphonariums in der traditionellen Gesangsweise unterrichtet wurden und dann wohlgeschult, versehen mit getreuen Abschriften des Antiphonariums, wieder in ihre Heimat zurückkehrten als begeisterte Apostel des gregorianischen Gesanges. Auch von den römischen Sängern selbst, welche in der von Gregor gegründeten Schola gründlich geschult, in die gregorianische Sangestradition genau eingeweiht waren, wurden viele getreue Abschriften des Antiphonariums besorgt und im Laufe des 7. und 8. Jahrhunderts durch die Päpste nach allen Theilen des Abendlandes versendet. Auf diese Weise war also die durch den hl. Gregor gegründete Schule das Mittel, wodurch der gregorianische Gesang, wie gleich näher gezeigt werden soll, Gemeingut der abendländischen Kirche wurde und, geringe Schwankungen und Abweichungen im Einzelnen abgerechnet, weit über ein Jahrtausend lang den eigentlichen liturgischen Gesang gebildet hat.

So war also die glänzende Aussaat auf dem Gebiete der Kirchenmusik durch den hl. Gregor gemacht; jene Gesangsart, die allen Anforderungen genügt, die durch ihre hohe Würde und großartige Einfachheit dem geheimnißvollen Culte unserer heiligen Religion vollkommen entspricht, war gegeben; jene Gesänge

waren in die Kirche hineingelegt, deren innere Lebenskraft so groß ist, daß sie auch ohne alle Harmonisirung sich auf das Intensivste geltend machen, und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichthümern die Kunst zehrte. Die Aussaat war geschehen; und sie begann schon allenthalben aufzugehen und zu blühen. Auch für die Erhaltung derselben war in hinlänglicher Weise gesorgt, durch das Antiphonarium und besonders durch die gegründete Sängerschule, in der die Sänger von Jugend an durch das Vorsingen von Seiten der Lehrer in der echten unverfälschten gregorianischen Sangesweise gebildet wurden.

VII.

Zweite Periode.

Blüthe und unversehrter Bestand der Kirchenmusik.

Von 600—1600.

Man darf nicht glauben, die Motive, welche den hl. Gregor bewogen, dem kirchlichen Gesange soviel Arbeit und Aufmerksamkeit zuzuwenden, hätten allein darin bestanden, den Gottesdienst der Würde und Hoheit der götlichen Majestät gemäß einzurichten und dabei der Regeln der Kunst nicht zu vergessen. Sein weitblickendes Auge erkannte hierin vielmehr eine mächtige Stütze für die Verbreitung der christlichen Lehre und Gesittung ebenso als für die Aufrechthaltung der kirchlichen Einheit, und die Verbindung der einzelnen Kirchen mit der römischen. Die Erfahrung hatte bereits vielfach gelehrt, wie geeignet ein schöner, wohlklingender Kirchengesang sei, um die Gemüther für den christlichen Glauben empfänglich zu machen, und mit der gewohnten Energie und Thatkraft ging der große, hl. Papst Gregor daran, die Lehre Christi Hand in Hand mit seinem liturgischen Gesange in weitere Länder zu tragen.

Ueber die Grenzen Roms, Italiens hinaus zu den rauhen aber kräftigen Stämmen der nordischen Völker sollte mit der Lehre des Kreuzes auch sein Gesang ziehen, um auch diese Völker fest und unzereißbar an den von Christus gesetzten Felsen Petri zu schließen. Schon zu seiner Zeit gingen von der von ihm gegründeten Sängerschule die Fäden aus, welche die zerstreuten Glieder auf's Innigste mit der Mutterkirche zu Rom verknüpften; überraschend sind in der That die Erfolge, welche Gregor durch seinen Kirchengesang erreichte.

Sie sind lautsprechende Zeugen von der gewaltigen Macht der Töne auf das menschliche Gemüth. Der hl. Gregor selbst war es, welcher mit jenen 40 Missionären unter der Leitung seines Freundes, des hl. Abtes Augustin, auch mehrere tüchtige Sänger nach England sandte. Beide, der hl. Gregor wie der hl. Augustin, gehörten bekanntlich dem Orden des hl. Benedikt an, welcher die Pflege des liturgischen Gesanges in seiner Regel besonders vorschrieb (vgl. Kap. 9, 11—13, 15, 17, 18, 38 und 47). Bald wurden dann auch in den Benediktiner-Klöstern und an den Sitzen der Bischöfe Singschulen (zu York, Glasgow, Malmesbury u. s. w.) gegründet, aus denen hernach die Apostel des gregorianischen Gesanges in die verschiedenen Orte Englands ausgiengen. Die Bischöfe Englands, welche vielfach dem Benediktiner-Orden angehörten, waren mit großem Eifer bestrebt, denselben in seiner Reinheit zu erhalten. Nicht wenige derselben reisten von England nach Rom, um sich vollkommene Kenntniß der echten römischen Liturgie und Singweise zu verschaffen, und dann die bei ihnen etwa eingeschlichenen Irrthümer und Abweichungen entfernen zu können.

Ebenso waren die Concilien, welche im 7. 8. Jahrhunderte in England gehalten wurden, auf das Eifrigste bemüht, diese Uebereinstimmung mit dem römischen Gesange zu unterhalten; so im Jahre 747 das zweite Concil zu Cloveshoe, welches die Einführung des römischen Gesanges und der römischen Liturgie in England vollendete. Beides, Liturgie und Gesang, erschien

den germanischen Völkern in solcher Hoheit und Größe, daß sie keine Mühe scheuten, sich in den Besitz dieses Schatzes zu setzen. Die Folge war eine enge, segensvolle Verbindung mit Rom, und im besondern die Blüthe der kathol. Kirche in England. Zahlreiche Klöster bedeckten das Land; ohne Unterlaß erscholl Tag und Nacht zum Lobe Gottes der römische Gesang.[1]) Damals war England „die Insel der Heiligen."

Etwas später erhielt das Frankenland den römischen Gesang, hauptsächlich durch die Bemühungen Pipins und Karls d. Gr. Im Jahre 758 sandte Papst Paul I. (757—767) an Pipin auf dessen Wunsch das römische Antiphonale und Responsoriale. Derselbe Papst schickte bald darauf zur Unterweisung der fränkischen Kleriker im Gesange den zweiten Vorsteher der römischen Gesangschule, mit Namen Simeon, welcher, als er bald darauf wieder nach Rom zurückkehren mußte, einige dieser Kleriker mitnahm, um den Unterricht in Rom mit ihnen zu vollenden. Der hl. Chrodegang war bemüht,[2]) um 760 den römischen Gesang in seine Chathredale zu Metz einzuführen, wo bald darauf eine Gesangschule nach dem Vorbilde der römischen errichtet wurde, die in kurzer Zeit zu sehr großer Blüte gelangte. In Deutschland gründete der hl. Bonifazius († 755) Gesangsschulen zu Fulda, Eichstätt, Biraburg und Würzburg.[3]) Ganz besonders zeichnete sich in Pflege und Verbreitung des gregoriani-

[1]) Vgl. Kienle, Choralschule S. 122; P. Maurus Kinter, O. S. B., Wissenschaftliche Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner-Orden, Raigern 1880; Kornmüller, Lex. S. 49; Haberl, Jahrb. 1887, S. 41, und 3. Heft von den Bausteinen für Mus., Gesch. „Die röm. schola cantorum."

[2]) Chrodegang hat, wie bekannt, unsterbliche Verdienste durch seine Arbeiten um Wiederherstellung des Institutes der „Canoniker". Vgl. Hergenröther, Kirchengeschichte, B. 1, S. 570 f.

[3]) Vgl. Specht, Geschichte des Unterrichtswesens in Deutschland, S. 12; Haberl, Jahrbuch 1887, S. 40; Ambros, l. c. B. 2. S. 92. ff.

schen Gesanges in Deutschland, nebst St. Gallen, von dem gleich die Rede sein wird, Reichenau[1]) aus.

Besonders, wie schon erwähnt, war Karl d. Gr. bemüht, die römische Liturgie und den gregorianischen Gesang in seinem weiten Reiche einzuführen und zu pflegen; selbst in der Musik erfahren, erschien er nicht selten, wie dies auch der hl. Gregor zu thun pflegte, in der Gesangschule, um persönlich in den Unterricht einzugreifen.[2]) Da Karl d. Gr. befürchtete, es könne aus der Verschiedenheit des Ritus und Gesanges für die Einheit des Glaubens eine Gefahr erwachsen, so drang er in den Capitularien und bei Synoden auf Einführung der römischen Liturgie und des römischen Gesanges. Nicht blos in Gallien, sondern auch in Oberitalien, wo man sich noch vielfach sträubte, den ambrosianischen Gesang aufzugeben, bemühte er sich, diese Einigung in's Werk zu setzen.[3]) Zu diesem Behufe schickte Karl d. Gr. fränkische Geistliche nach Rom, damit sie dort im Gesange unterrichtet würden; auch bat er sich zu verschiedenen Malen von den Päpsten Lehrer des Gesanges aus. Durch solche vom Papste Hadrian I. (772—795) gesandte Lehrer wurden die Musikschulen zu Metz, wie ich schon erwähnt habe und die zu Soissons gegründet. Im Jahre 790 schickte der Papst Hadrian wiederum zwei solcher Sänger auf Verlangen des Kaisers über die Alpen, nämlich Petrus und Romanus. Petrus lehrte in Metz; Romanus aber, der erkrankt im Kloster St. Gallen zurückgeblieben war, gründete dort die St. Gallener Gesangschule, welche in den nächsten zwei Jahrhunderten zu großer Blüte gelangte, und eine wahre Burg des gregorianischen Gesanges wurde.[4])

---

[1]) Vgl. Wilhelm Brambach, die Reichenauer Sängerschule II. Beiheft zum Centralblatt für Bibliothekswesen). Leipzig 1888.

[2]) Auch componirt soll Karl d. Gr. haben; ihm wird nach einigen Musikhistorikern das Veni creator zugeschrieben. — Vgl. Haberl, Jahrbuch 1887, S. 41 f.

[3]) Vgl. Kirchenlexicon von Wetzer und Welte. Ausg. II B. 3. S. 181.

[4]) Die Saat, die Romanus hier ausgestreut hatte, fiel auf fruchtbaren

Durch Karls d. Gr. energische Maßregeln, wurde auch nach und nach allenthalben die alte gallikanische Liturgie mit der römischen vertauscht und an Dom- und Klosterschulen der römische Gesang eifrig gepflegt.[1])

Boden. Die Gesangschule St. Gallen war eine der schönsten und lebenskräftigsten Nachbildungen der römischen Schule.

Eine Fülle von Namen, deren Träger für den gregorianischen Gesang und für die Musikgeschichte überhaupt von hoher Wichtigkeit sind, treten uns in den Annalen dieses Klosters entgegen. Ich nenne die Notker: Notker Balbulus (der Stammler), der fromme Sänger der Sequenzen, über die ich weiter unten sprechen werde († 912), Notker II. († 981), Notker, Labeo († 1022); Tutilo († 915) den vielseitigen Künstler, Maler, Bildschnitzer, Baumeister, Tonsetzer, der schon gründlich erfahren war in der Instrumentalmusik und die jungen Edelleute der Umgebung im Saitenspiel, in der Flöte, auf der Trompete und der Posaune unterrichtete.

Die Schönheit des Gottesdienstes und der herrliche Gesang dieses Klosters war weithin berühmt. In der Schilderung, die uns P. Schubiger in seinem Werke „die Sängerschule von St. Gallen" liefert, heißt es: „Da ertönten nun alltäglich in mannigfacher und genau geordneter Abwechselung die ehrwürdigen Weisen der alten Psalmodie; da eröffnete in mitternächtlicher Stunde der Feierklang des Invitatoriums: Venite exsultemus Domino den Dienst der Nachtvigilie; da wechselten die ausgedehnten ernsttönenden Melodien der Responsorien mit dem einfachen Vortrage der Lectionen; da widerhallten in den Räumen des Tempels an Sonn- und Festtagen als Schluß des nächtlichen Gottesdienstes die erhabenen Klänge des ambrosianischen Lobgesanges; da begannen mit der aufsteigenden Morgenröthe die Gesänge des Morgenlobes, aus Psalmen und Antiphonen, Hymnen und Gebeten bestehend; ihnen folgten in abgemessener Unterbrechung die übrigen canonischen Tagzeiten; da ward das Volk täglich durch den Introitusgesang zur Theilnahme an den hl. Mysterien eingeladen; da hörte es in lautloser Stille die um Erbarmung rufenden Töne des Kyrie; erfreute sich an Festtagen am Gesange des einst von Engeln angestimmten Gloria in excelsis Deo; da vernahm es beim Graduale die Melodien der Sequenzen, die in hochjubelnden Wechselchören die damaligen Festtage verherrlichten und darauf die einfachen recitativ-ähnlichen Klänge des Symbolum; da fühlte es sich beim Sanctus hingerissen, in das Lob des dreimal Heiligen einzustimmen und die Erbarmung jenes göttlichen Lammes anzuflehen, das die Sünden der Welt hinwegnimmt." Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 98 ff.

[1]) Eine Erzählung des Mönches von Angoulême (vita Caroli ad ann. 787), kennzeichnet deutlich Karls Bestrebungen und Absichten hierüber. „Es entstand", so erzählt dieser, während des Osterfestes ein Streit zwischen den römischen und fränkischen Sängern. Die Gallier rühmten sich,

In der gleichen Intention wirkten Ludwig der Fromme und Karl der Kahle; sie zeigten gleichen Eifer sowohl für die Einheit mit der römischen Liturgie als auch für die Pflege des gregorianischen Gesanges.

Durch diese unablässlichen Bemühungen gestaltete sich auch der Gottesdienst in erhebendster Weise und kam der Choral, dieser eigentlich kirchliche Gesang, zu großer Blüthe. Täglich erschollen, so schreibt Kienle (Choralschule S. 123) seine Weisen von Mitternacht bis zum späten Abend in tausend Kathedralen und Klöstern. Der liturgische Gottesdienst in seiner ganzen Ausdehnung wurde gesungen und zwar von einem zahlreichen Chor (die meisten Abteien hatten über hundert Mönche). Die Sänger waren Männer, welche diesen Gottesdienst als eine hl. Pflicht und edelste und eigentliche Lebensaufgabe betrachteten. Darum waren die Klöster vor allem die Heimstätten des Chorals. Der tägliche Gesang setzte eine genaue Kenntnis und eine hohe Wertschätzung des Chorals voraus und führte tief in sein Verständnis ein. Von der Schönheit der Liturgie jener Zeit machen wir uns selten eine richtige Vorstellung. Schon das äußere Auftreten der dabei Betheiligten war imposant, und der Eindruck muß überwältigend gewesen sein, wenn Eingangs des Gottesdienstes die nimmer enden wollende

---

schöner und besser zu singen, wie die Römer. Dagegen behaupteten die Römer, daß sie die Gesänge in rechter Weise vortrügen, wie sie solche vom hl. Papst Gregor gelernt; der Gesang der Gallier sei verdorben, da sie die gesunde Cantilene völlig zerrissen. Der Streit wurde vor den König, Herrn Karl, gebracht, wobei die gallischen Sänger, weil sie sich auf ihn verlassen zu können glaubten, nicht wenig über die Römer loszogen. Die Römer, stolz auf ihre überlieferte Weise, nannten ihre Gegner Thoren und rohe Bauern, deren Tölpelei mit der Lehre St. Gregor's gar nicht in Vergleich kommen dürfe. Und weil nun des Streitens kein Ende war, sagte der fromme König, Herr Karl, zu seinen Sängern: Saget selbst, welches Wasser reiner ist, eines, welches aus der lebendigen Quelle entspringt, oder solches, welches b reits im Bächlein einen weiten Weg gemacht? Da nun alle einstimmig riefen, der Quell als Hauptursprung des Ganzen sei reiner, das Bächlein aber werde um desto unreiner und getrübter, je weiter es sich von der Quelle entferne, erwiderte König Karl: So kehrt zurück zur Quelle St. Gregors, da augenscheinlich Ihr den Kirchengesang verdorben habt." Vgl. Gerbert, Mus. l. 2. c. 1. n. 12.

Reihe der Mönche paarweise, ernst und feierlich aus der Sacristei hervorschritten, in den Chorstühlen ihre Plätze einnahmen, — die Sänger angethan mit den kirchlichen Gewändern, die Hauptsänger mit der Kasula oder dem Pluviale, und der Prior scholae mit dem kostbaren Cantorenstabe in der Hand — und mit einer Hore der kanonischen Tagzeiten den Gesang begannen und die feierlichen vollen Töne durch die weiten Hallen des herrlichen Gotteshauses erklangen.[1]) Der liturgische Gottesdienst war die gemeinsame Liebe Aller; sein Wohl und Wehe lag Allen am Herzen; Karl d. G. betrachtete die Liturgie und den römischen Gesang als einen wichtigen Factor zur Hebung des kirchlichen und geistigen Lebens. Den größten Regenten jener Zeit galt die Theilnahme am Gottesdienste der Canoniker und Mönche als eine Pflicht. Karl d. Gr., Alfred d. Gr., König von England, Otto I. d. Gr., Ludwig der Fromme, Robert der Capetinger, Fulco von Anjou, († 1143 als König von Jerusalem) wohnten täglich dem feierlichen Officium bei. Die ganze Christenheit betete wie aus einem Munde, sang Gottes Lob im hl. Gesange, in dem des großen hl. Gregor.

VIII.

In diesem erfreulichen kirchenmusikalischen Leben trat im 11. Jahrhunderte einigermaßen eine Störung ein. Trotzdem daß die Schulen von Fulda, St. Gallen, Mainz, Trier, Corvey, Reichenau, Hersfeld u. s. w. noch in Blüthe standen, kam an nicht wenig Orten der gregorianische Choral nicht mehr in seiner ursprünglichen Form zum Vortrage; die Einheit im Gesange ward nicht mehr gewahrt. Der Ursachen hiefür waren nicht wenige. Gueranger († 1875) nennt in erster Linie die Neuerungssucht der Franken als Grund hie-

[1]) Bei dem Gottesdienste in den Kirchen der Beuroner-Congregation kann man ein Bild bekommen, welche Pracht bei der Liturgie im ersten Mittelalter entfaltet worden ist. Vgl. Thalhofer l. c. S. 543; meine Vierteljahrsschrift, Jahrg. II, S 126 f.

für. Die römischen Antiphonare waren in Frankreich nicht mehr rein erhalten, sondern schon im 9. Jahrhundert durch allerlei provincielle Zuthat verändert, wie aus den Schriften des Amalarius und des Agobart über das Antiphonar zu ersehen ist (vgl. Thalhofer l. c. S. 63). Gewiß kam manche Verwirrung auch durch die Nachlässigkeit der Copisten. — Auch suchte man in manchen Gegenden Frankreichs und Deutschlands wieder den ältern ambrosianischen Gesang hervor, welchen Karl d. Gr. im Einverständnisse mit den Bischöfen auf jede Weise zu verdrängen getrachtet hat. Eine andere Ursache lag wohl in der mangelhaften Bezeichnung der Melodie. Trotz der vielen Neumen vermochte man, wie schon erwähnt, dennoch die relative Tonhöhe der Melodie und die Intervalle der Töne nicht genau zu schreiben; in dieser Unbestimmtheit waren die Sänger vielfach genöthigt, die Melodien meist blos im Gedächtnis zu bewahren. Ein Umstand, welcher die Eventualität, bald dieses, bald jenes zu ändern, sehr nahe legte. Dazu kam die Interpretation der Singlehrer, welche nach ihrem Gutdünken — jeder auf seine Weise — die Neumen ihren Schülern erklärten, so daß nach und nach große Verwirrung hierin entstand.

Noch im 11. Jahrhunderte klagt der Musikschriftsteller Johannes Cottonius,[1]) daß jeder Sänger nach Belieben singe und nicht drei in einem Gesange übereinstimmen.

Jedoch auch diese Dinge trugen bei zum größeren Fortschritt in der Kirchenmusik. Die Ueberzeugung kam immer mehr zum Durchbruche, diesen Uebelständen könne nur abgeholfen werden, wenn die Melodie genauer und bestimmter verzeichnet wird. Daher die manigfachen Versuche, durch eine allgemein verständliche Notenschrift neue Abweichungen ferne zu halten, z. B. durch Hucbald, Hermann Contraktus u. A. (Vgl. Ambros l. c. B. II. S. 130). Man wählte hiezu

---

[1]) Bei Gerbert, Abt von St. Blasien in seinem Werke: Scriptores ecclesiastici de musica sacra. t. II. p. 258 sq.

Buchstaben[1]) oder schrieb solche zu den Neumen oder erfand neue Zeichen. Allein alle diese Methoden waren ungenügend und fanden keine bleibende Verwendung. Erst ein vernünftiger Gebrauch der Linien konnte der Unsicherheit steuern. Schon Hucbald († 930, Mönch von St. Amand in Belgien, Dichter, Componist und Musiktheoretiker) hat, wie es scheint als der Erste, die Linien verwendet, um durch sie die Tonstufen zu bezeichnen. Er zog nämlich eine größere Anzahl von Linien — wir zählen in seinen Tractaten bis zu fünfzehn — und stellte zwischen hinein die Textsilben, je nach ihrer Tonhöhe, setzte an den Rand seine Zeichen,[2]) während kleine Striche schräg das Auge zwischen den Linien auf- und niederführen.[3]) Diese Notirungsweise, so sinnreich sie auch ausgeklügelt war, war dennoch schwerfällig und ermüdend; Sinn und Auge, so unaufhörlich über die Linienstufen auf- und abgeführt, kamen dabei zu keiner Ruhe, ähnlich, wie wenn man in einer Ritterburg oder einem alten Kloster fußhohe Treppenstufen auf- und absteigen muß, um dasselbe sehen zu können.

Eine entschiedene Besserung trat erst ein Anfangs des 11. Jahrhunderts durch Guido von Arezzo († 1050, reg. Benedictinermönch.[4]) Man hatte bereits schon vor ihm angefangen, eine farbige Linie quer durch die Neumen zu ziehen; die Linie war roth gefärbt und wurde mit dem Ton F bezeichnet; alles, was darüber lag, war höher, die darunterstehenden Zeichen tiefer wie F. Man kann leicht ermessen, welchen großen Vortheil dies kleine Hilfsmittel gewährte. Man zog dann eine zweite farbige Linie und zwar eine gelbe für den Ton C.

[1]) Ein Beispiel davon siehe bei Schlecht, l. c. S. 224; u. Haberl, Jhrb. 1886, S. 12.

[2]) Was das für Zeichen waren, darüber lies bei Haberl, K. M. Jhrb. 1887. S. 1. ff. Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 130 ff.

[3]) Ein Beispiel dieser Notirung siehe bei Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik S. 225. Siehe auch Hans Müller, Hucbalds Schriften, 1884.

[4]) Seiner Geburt nach ein Franzose. Vgl. Revue de l'art chrétien, Lille 1888, n. 3; und Gregor. Blatt, Aachen 1889, n. 4; u. Haberl Jhrb. 1877. S. 19. f.; 1887. S. 1. ff.

Auf diesen Errungenschaften, welche Guido schon vorfand — nach einigen Historikern rühren selbst diese schon von Guido von Arezzo her — baute er nun weiter. Er vereinfachte die vielen bei Hucbald gebrauchten Linien und benützte die zwei ebengenannten farbigen. Er zog nun die Zwischenräume mit in Berechnung und gewann dadurch Raum für neun Tonstufen, die dem Umfange eines Kirchentones so ziemlich entsprachen.[1]) Er ließ den Neumen zwar ihre Gestalt und ihre Namen; aber in das Gewimmel derselben war hiemit auf einmal Ordnung gebracht, jede Neume an ihrem festen Platze fixirt; an Stelle der Unbestimmtheit über die Intervallen-Schritte war Bestimmtheit getreten.

Der Streit über die Bedeutung derselben war so zu sagen beigelegt. Guido pflegte auch, um jeden Irrthum hintanzuhalten, seinen vier Linien jene Buchstaben des Tones, den sie bedeuteten, hinzuzufügen; die farbigen Linien behielten die Töne F und C. Doch wurden diese Bezeichnungen öfter fortgelassen, da sie sich durch die beiden farbigen Linien ohnehin von selbst ergaben.[2]) Freilich, ob die Schreiber, welche die Neumen fixirten, allwegs die reine gregorianische Tradition und das volle Verständnis derselben hatten, ist eine andere Frage, über die wir weiter unten mehr sprechen werden.[3])

---

[1]) Ein Beispiel hiefür siehe bei Schlecht, l. c. S. 226.

[2]) Unsre F- und C-Schlüssel, die nach vielerlei Wandlungen ihre heutige Gestalt gewannen, sind noch die Erinnerung an das alte System der farbigen Linien, das man bekanntermaßen schon lange fallen gelassen hat. — Wenn in neuester Zeit Herr Ch. A. Huth (Verlagshandl. vormals Richter in Leipzig) dieses System wieder hervorgesucht, so kann das wohl nur eine Reminiscenz genannt werden, welche von keinem praktischen Werthe ist. Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrg. III. S. 160.

[3]) Im Vorübergehen möge hier auch Folgendes bemerkt sein: Der rastlose Eifer der damaligen Musikwelt beschäftigte sich auch mit den wissenschaftlichen Problemen der Musik und förderte so auch die theoretische Seite der Kirchenmusik. Man studierte die Werke der griechischen und lateinischen Musikschriftsteller, verglich das Musiksystem der alten Welt mit dem jetzt herrschenden, belauschte den Klang und Ton nach seinem Wesen und seiner innern in Zahlenverhältnissen ausgedrückten Beziehung zu andern.

Dieses durch Guido von Arezzo vervollkommnete und in manchen Gegenden rasch verbreitete Liniensystem hat für den kirch-

---

Später gieng man auch dazu über, den allbekannten und lang allein herrschenden cantus gregorianus in seiner Eigenart gegenüber dem aufkommenden, mehrstimmigen Gesang zu beschreiben, und kam so zu einer genauern Theorie des eigentlichen Chorals.

Es wird gut sein, hier etwas weiter auszugreifen, nach rück- und vorwärts zu blicken, d. h. nicht blos die Schriftsteller jener Jahrhunderte, welche über den Choral, sondern auch jene, die über die polyphone und Mensuralmusik geschrieben haben, zu erwähnen, damit wir auf diese Weise einigermaßen ein Gesammtbild der Musiktheoretiker jener Zeit gewinnen, deren chronologische Folge und summarischen Inhalt P. Kronmüller im K. M. Jahrb. 1886—1889 übersichtlich und klar dargelegt hat.

Solche theoretische Werke haben geschrieben im Anschlusse an Boëtius, Aurelius Cassiodorus u. s. w.: Der hl. Isidor († 636), Tractatus de Musica, Migne, t. 82. p. 163, sq.; Beda Venerabilis, Musica theorica, Migne t. 90 p. 909 sqq.; Alkuin, Abt von Tours († 804, schrieb in einer Art Encyklopädie einen Passus über Musik, den ersten und bündigsten Tractat über Choral; Hucbald schrieb mehrere musikalische Abhandlungen, de harmonica institutione, Migne t. 132, p. 905, sqq.; Musica enchiridialis, Migne t. 132, p. 957, sq.; scholia enchiridialia, Migne t. 132, p. 981; de tonis ac psalmis modulandis, Migne t. 132, p. 1026, sqq. Odo, der große Abt von Clugny († 942) schrieb einen tonarius, Migne t. 133, p. 755 sqq.; und einen Dialogus de musica, Migne t. 133, p. 773 sq.; 795 sqq.; 807 sqq.; Berno v. Reichenau († 1048) schrieb gleichfalls einen tonarius und eine Abhandlung de varia psalmorum atque canticorum modulatione, Migne t. 142, p. 1097—1158. Hermann der Lahme (contractus) † 1054, schrieb opuscula de musica, Migne t. 143, p. 411—442; Vgl. Hefele, Beiträge zur Kirchengeschichte I., S. 312, ff. Guido von Arezzo ist durch mehrere vorzügliche musikalische Tractate berühmt, welche die Grundlage für die Arbeiten seiner zahlreichen Schüler und Nachfolger abgaben. Es sind: 1. Der Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae, Migne t. 141, p. 379 ss.; 2. Musicae Guidonis regulae rythmicae, rhythmische Regeln in Reimversen, welche den Inhalt des micrologus kurz wiederholen, Migne t. 141, p. 405 ss.; 3. aliae Guidonis regulae de ignoto cantu, wodurch er Gleichheit und Ordnung in den Gesang bringen will, Migne t. 141, p. 413 sqq.; 4. epistola Guidonis de ignoto cantu, Migne t. 141, p. 431. Der tractatus Guidonis correctorius multorum errorum Migne t. 141, p. 431; und Quomodo de arithmetica procedit musica Migne t. 141, p. 435 sqq. scheinen nicht von Guido zu sein. Der Commentator Guido's, der Scholasticus Aribo schrieb einen Tractat de musica,

lichen Gesang und die gesammte Musik überhaupt eine große Bedeutung gewonnen, so daß manche Musikhistoriker von Guido von Arrezo

Migne t. 150, p. 1307 sqq. Der Abt des Klosters in Hirschau, Wilhelm der Selige († 1091), schrieb ebenfalls einen Tractat de musica, Migne t. 150, p. 1147 sqq. Dietger, Mönch in Hirschau, dann Abt zu St. Georgen im Schwarzwald und zuletzt Bischof von Metz, † 1120, schrieb ebenfalls eine Schrift de musica, Migne t. 163, p. 777 sqq. Johannes Cotton schrieb einen vorzüglichen Tractat, Musica, Migne t. 150, p. 1391. — Die musikalischen Schriften, welche dem hl. Bernhard † 1153, zugeschrieben werden, s. bei Migne, t. 182. Die kirchenmusikalische Abhandlung über die acht Kirchentöne u. s. w. und zwar in deutscher Sprache geschrieben von Notker Labeo in St. Gallen, s. bei Gerbert, Scriptores t. 1, p. 96, sqq. Vgl. Thalhofer, l. c. S. 68; Haberl, Jahrb. 1886, 1887, 1888 u. 1889. — Erwähnt müssen ferner werden die Musikbücher der angesehenen Mensuralisten zu Paris, des Perotinus Magnus, des Robert de Sabilona; ferners mehrere ganz tüchtige Musikbücher, in England verfaßt im 13. Jahrhundert; dann die Abhandlung des Marchettus von Padua (1274); besonders aber die Schriften des Johannes de Muris, Priesters und Doctors der Sorbonne, der (1323) sogar eine musikalische Summa geschrieben hat, welche von mehreren, darunter sehr bedeutenden Männern, commentirt worden ist. Vgl. Gerbert, l. c. t. 2. p. 189. sqq. Die musikalischen Lehrbücher waren vielfach gearbeitet nach den Flores musici des Priesters Hugo von Reutlingen, aus dem Jahre 1332.

Genannt müssen noch werden aus den letzten zwei Jahrhunderten dieser Periode die beiden Carmeliten Joh. von Erfurt und Joh. von Goodenbach, dann Gafori (geb. zu Lodi 1451, Priester, † 1522); Tinktoris (Färber, geb. in Brabant 1435, Priester, wirkte in Neapel, † 1520); der Benedictiner Adam von Fulda um 1490, der Amberger Priester Sebastian Virdung, Jacob Zabern in Mainz, Jacob Faber aus Stablo, Michael Reinsbeck und Johann Cochläus von Nürnberg; Pietro Aron in Florenz (um 1516); Heinrich Loriti (geb. in Glarus, daher sein Name Glarean, Professor in Zürich, † 1562), die Spanier Franz Salinas (geb. zu Burgos um 1512, Professor der Musik zu Salamanka, † 1590). — Sie sind sämmtlich durch Abfassung größerer musikalischer theoretischer Werke berühmt. — Siehe über diese Theoretiker bei Ambros, B. II. S. 98—216; B. III. S. 140—170. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, Bd. I. S. 214. ff.

Nicht unterdrücken kann ich aber hier die Bemerkung, daß diese gelehrten Arbeiten auf musikalischem Gebiete die Kunst des Gesanges nicht sehr gefördert, sondern ihr vielmehr den frischen und lebendigen Hauch so zu sagen genommen haben. Vgl. Ambros, Gesch. der Mus. B. II. S. 163.

ab eine neue Epoche der Musik zu beginnen pflegen. Es war nämlich nun nicht mehr, wie dies bisher der Fall war, nöthig, an der Hand eines der Ueberlieferung ganz kundigen Meisters Jahre lang zu lernen und sich abzumühen, um den liturgischen Gesang aufzufassen. Es zeigte sich, daß Guido in einem Monate mit seinen Schülern mehr erreichte, als bisher mit jahrelangen mühevollen Arbeiten erzielt worden war. Es bedurfte vor Allem hiezu nur eines liniirten Codex's, in welchen die Neumen gut übertragen waren. Guido von Arezzo stellte selbst solche liniirte Codices her und lehrte darnach, zum Erstaunen Aller. Der Ruf von dieser neuen Methode des Gesangsunterrichtes verbreitete sich bald in verschiedenen Städten Italiens und selbst in Rom. Der damalige Papst Johannes XIX. lud Guido ein, nach Rom zu kommen. Guido kam, setzte dem Papste seine Unterrichtsmethode auseinander und zeigte ihm auch das Antiphonar, welches er sich angefertigt hatte (vgl. Schlecht, Gesch. d. K. M. S. 23 ff.). Der Papst erprobte die Vortrefflichkeit der Methode an sich selbst, indem er nach einigen Instructionen, die ihm Guido gegeben, schon im Stande war, eine Antiphon aus dem Buche abzusingen.

Guido hatte der Erlernung des Chorals auch durch manche andere, manchmal pedantische Mittel, zu nützen gesucht, von denen ich wenigstens im Vorübergehen reden muß. Er benützte bei den praktischen Uebungen des Choralgesanges das Monochord,[1]) ein einsaitiges Instrument, auf welchem er die 21 Töne der Scala durch Bünde markirte (Γ A B C D E F G, a b ♮ c d e f g, a b ♮ c d.) Mit Hilfe dieses Instrumentes übten sich die Sänger im Singen der diatonischen Tonreihen, im Treffen der üblichen Intervalle u. s. w. Da man aber nicht überall ein Monochord oder einen Lehrer bei sich hat, so gibt Guido seinen Schülern folgendes Hilfsmittel an die Hand: Sie sollen sich, sagt er, die Melodie

---

[1]) Vgl. Gerbert, Script. II. pp. 2. sqq.; Bäumker, in Kirchenlexicon von Wetzer und Welte, Ausgabe 2, B. V, S 1357.

irgend eines bekannten Liedes, z. B. des folgenden Hymnus auf das Fest des hl. Johannes des Täufers genau einprägen:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Joannes.

Die Melodie dieses Liedes hat zu Anfang einer jeden Zeile in aufsteigender Reihenfolge die Töne c d e f g a. „Dieser Gesang, schreibt Guido, fängt, wie du wohl siehst, in seinen sechs Theilen mit sechs verschiedenen Tönen an. Wer es nun durch Uebung dahin bringt, daß er sich den Anfang dieser Absätze gut gemerkt hat, um jeden Absatz, den er eben will, mit Sicherheit angeben zu können, wird im Stande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm sonst vorkommen mögen, leicht anzuschlagen.“ Erst nach der Zeit Guido's kamen die Silben Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La als Benennung der Stufen des Hexachords in Gebrauch und in Folge davon die sogenannte Solmisation mit den Mutationen.

Es ist am Platze, auch Einiges zu sagen über diese zwei letztgenannten Dinge; welche aber, wenigstens wie die Musikhistoriker heute sagen, ebensowenig wie die Erweiterung der Tonscala durch das griechische *Γ*[1]) und die Erfindung des Monochords von Guido herstammen.

---

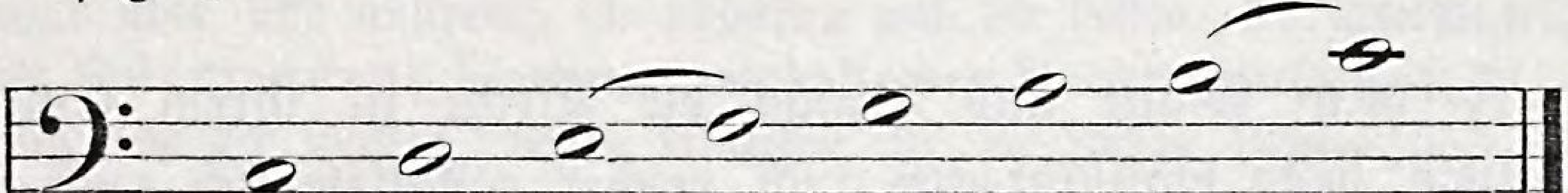
[1]) In der griechischen Musikwissenschaft schreibt Kienle, Choralschule, S. 49, sind die Töne des Systems in Gruppen zu vier zusammengeordnet, die man Tetrachorde nennt. Der Ton a, die Mitte des menschlichen Stimmumfanges, daher Mese (mittlere) genannt, bildet den Mittelpunkt des Systems; an ihn schließen sich nach oben die Tetrachorde Diezeugmenon und Hyperbolaeon, nach unten Meson und Hypaton . . . Neben dieser wohl ältesten Bezeichnung gebrauchten die Theoretiker, wenigstens seit Boethius, auch die Buchstaben als Tonzeichen und zwar in doppelter Form; man fing entweder beim untersten Ton mit a an und fuhr im Alphabet fort bis zum

Die **Solmisation** gründet sich auf das Hexachord, d. i. eine Gruppe von 6 Tönen, die, wie schon erwähnt, die Namen ut, re, mi, fa, sol. la erhielten. In dem System der 21 Töne, die man damals kannte, wurden von den Tönen Γ G g, C c und F f sechs Tonreihen aufgebaut; man bekam auf diese Weise sieben Reihen Hexachorde heraus. Jeder dieser Hexachorde hatte, wie unsere heutige Dur-Tonleiter, von der 3. zur 4. Stufe einen halben Ton, das mi—fa. Gieng nun ein Gesang über den sechsten Ton hinaus, so betrat man damit einen neuen Hexachord, und es mußte Rücksicht genommen werden, daß in demselben der Halbtonschritt mi—fa auch auf den ihm gebührenden Platz kam. Die Veränderung, die dadurch entstand, nannte man das **Mutiren**. So lange die Melodie einen Hexachord nicht überschritt, behielt jeder Ton seine nach dem Hexachord ihm gebührende Silbe; sobald aber ein Hexachord überschritten wurde, mußten die Silben nach dem neuen Hexachord, in dem nun die Melodie sich bewegte, benannt, d. h. mutirt werden, damit die Silben mi—fa wieder unter die beiden Töne kamen, welche den halben Ton constituirten. Es mußte darum schon der Ueberleitungston im Sinne des neu zu betretenden Hexachordes benannt werden.[1])

---

höchsten Ton, oder man gab der tieferen Octav die großen Buchstaben des lat. Alphabets, der folgenden die kleineren und den höhern Tönen die verdoppelten kleinen. Als nun unter A ein neuer Ton hinzukam, der die Octav von G ist, gab man ihm ein griechisches G = Γ gamma graecum. Vom Namen dieses tiefsten Tones erhielt in der französischen Sprache die ganze Scala überhaupt den Namen „Gamme".

[1]) Z. B.



la

ut re mi - fa sol re mi - fa.

Es mußte also das a nicht mehr la sondern re benannt werden, um auf h-c die Silben mi-fa zu bringen. Vgl. **Schlecht**, l. c. S. 31 f; **Kornmüller**, Lexicon S. 323 und 410 ff; **Haberl**, Mag. chor. 8. Aufl.

Um nun wieder auf die Aufzeichnung der Melodien zurückzukommen, so hat sich, obwohl die bloße Neumatisirung ohne Linien noch eine zeitlang im Gebrauche blieb, das Guidonische Liniensystem dennoch sehr frühe in alle Länder verbreitet.[1]) Diese Codices haben die Neumen stets unverändert auf und in die Linien eingezeichnet; da jedoch nicht mehr die Gestalt, sondern der Platz, den die Neumen einnahmen, für den Ton entscheidend war, so bekamen die Neumen allmählich eine kräftigere Zeichnung, giengen mehr in die Form von Punkten über, die unter sich durch kleine Striche verbunden waren; auf diese Weise wurden die Zeichen auch in der Entfernung lesbar und die fortan gebräuchliche Choralnotenschrift war hiemit grundgelegt; daraus entwickelten sich die sogenannten deutschen Choralnoten, die das Aussehen von Hufnägeln hatten. Später trat die in der Mensuralmusik übliche frankonische Notenschrift (nota quadrata — von Franko von Paris, gegen Ende des 12. Jahrhunderts so genannt) an die Stelle, wie wir sie heute noch in unsern Choralbüchern haben. Die Vorauszeichnung der Schlüssel ließ späterhin auch den Unterschied der Farben in den Linien als unnütz erscheinen; man bediente sich in der Regel nur mehr einfarbiger Linien, vier an der Zahl, oder aber, um die Versetzung der Schlüssel bei umfangreichern Melodien zu beseitigen, auch fünf.[2])

IX.

Noch einer anderen Ursache der Verschiedenheit in der Gesangsweise müssen wir gedenken, welche durch die allmählige Erweiterung und Bereicherung des Chorals hervorgerufen wurde.

Je mehr Glanz und Pracht die Kirche in ihrem Cultus entfaltete, desto mannigfacher und reicher gestaltete sich auch ihr

---

[1]) Ein sehr schönes Exemplar eines Guido'nischen Antiphonars und Graduale (aus dem 12. Jahrhundert mit rothen und grünen Linien) befindet sich in der Pariser Bibliothek. Vgl. Jacob l. c. S. 387.

[2]) Jacob l. c. S. 387.

Gesang. Das schöpferische Talent, das dem Musiker von Gott in die Brust gelegt, trieb nach Thätigkeit; und da die liturgischen Gesänge alle schon fest standen und auf diesem Gebiete nichts zu thun war, schuf es Sequenzen[1]) (Folgegesänge). Manche dieser Sequenzen sind den schon in früheren Zeiten üblichen jubilirenden Melodien nachgebildet. In den Antiphonarien der früheren Zeit findet man nämlich sowohl solche Gesänge, welche für jede Textsilbe nur eine Note haben (syllabische), als auch solche, welche auf Eine Silbe eine ganze Reihe von Noten haben (Melismen). Letzteres war häufig der Fall bei dem Schlusse des Alleluja nach dem Graduale. Was man mit Worten zu wenig auszudrücken vermochte, wollte man in Tönen ausklingen lassen. Diese langgezogenen, melismatischen Ausschmückungen, die auch Jubilationen genannt wurden, gaben nun für so manche Sequenz das Thema zur Melodie ab.

---

[1]) Es schreibt Kornmüller, Lex. S. 402 ff.: Sequenzen sind eine Gattung liturgischer Gesänge, welche an bestimmten Festen in der hl. Messe vor dem Evangelium ihren Platz haben, früher auch bei der Vesper und andern Feierlichkeiten gesungen wurden Sie führen auch die Namen Prosen, weil sie nicht nach metrischen Gesetzen gebaut waren, obwohl man ihnen später diese Einrichtung gab. Der Name Sequenz gebührt ihnen vermöge ihres Ursprunges, nämlich als Anhängsel des Alleluja nach dem Graduale. — Das ganze Mittelalter hindurch bildeten sie ein vorzügliches Mittel, die kirchlichen Festlichkeiten zu verherrlichen. Frankreich und Deutschland zeichneten sich besonders hierin aus. In der römischen Kirche fanden sie weniger Aufnahme und Pflege, weßhalb man auch in den genau nach dem römischen Missale gearbeiteten Meßbüchern aus dem 15. Jahrhundert wenige, fast nur die jetzt noch gebräuchlichen findet. Die fünf beibehaltenen Sequenzen aber sind unstreitig die schönsten und die besten. Es sind folgende: 1. die Ostersequenz, Victimae paschali; der Auctor derselben ist Wipo, Mönch von St. Gallen, dessen Blütezeit in die Jahre 1024—1050 fällt; die Melodie ist classisch, erhaben und majestätisch. 2. Die Pfingstsequenz, Veni sancte spiritus et emitte coelitus. Ueber den Autor ist man nicht ganz einig, Durandus und Thrithemius nennen als solche den König Robert von Frankreich, Andere aber mit Recht den Papst Innocenz III. 3. Die Frohnleichnamssequenz, Lauda Sion. Ihr Verfasser ist nach allgemeiner Annahme der hl. Thomas v. Aquin, † 1274, welcher auf Ge-

Ferners entstanden im Verlaufe der Jahrhunderte neue Feste; viele Klöster wollten für ihre Patrone oder von ihnen besonders verehrte Heilige neue, reich ausgestattete Officien, welche einen passenden Gesang erheischten. Wohl hat man nicht selten sich begnügt, ältere Melodien, die schon bei kirchlichen Festen im Gebrauche waren, einfach herüberzunehmen und für die neuen Feste ausdrucksvoll zu verarbeiten, anstatt neue Melodien zu erfinden. Besonders scheute man sich, den Introitus, das Graduale, Tractus und Alleluja, Offertorium und Communio, Antiphonen und Responsorien neu zu schaffen oder zu ändern.[1]) Aber Einiges wurde doch neu componirt, einige Antiphonen und besonders Hymnen u. s. w.

So kam es, daß die Choralbücher sowohl anlangend den Text als auch die Melodie vielfach auseinander giengen.

---

heiß des Papstes Urban IV. zu der angeordneten Frohnleichnamsfeier die Liturgie entworfen hat. Die Melodie ist schon eine ältere, sie findet sich bei der Sequenz, Laudes crucis attollamus von Adam v. St. Viktor; Coussemacker fand sie theilweise in einem Manuscripte aus dem 12. Jahrhundert. Der Inhalt dieser Sequenz, welche durch Erhabenheit und Schönheit hervorragt, ist in dogmatischer, historischer und polemischer Rücksicht höchst beachtenswert. Die Melodie hat etwas so Ernstes, Erhabenes und dabei kraftvoll Zartes, daß sie jedes Herz ergreifen muß. 4. Die Sequenz, Dies irae, welche in den Messen für die Verstorbenen gesungen wird. Man schreibt sie gewöhnlich dem Franciscaner Thomas v. Celano zu. 5. Die Sequenz Stabat mater, deren Verfasser der Franciscanermönch Jakopone, † 1306, ist. Vgl. Schubiger, die Sängerschule von St. Gallen, S. 39 ff. — Lies auch die Artikel: Unbekannte Sequenzen des Mittelalters, aus Manuskripten gesammelt von Reiners, im Greg. Blatt 1888 nn. 7 ff.; dann Greg. Bote 1887. n. 4, wodurch manches, im Citate aus Kornmüller vielleicht Irrige, seine Berichtigung finden könnte.

[1]) Indeß auch Aenderungen dieser Art kamen manchmal vor. Man bereicherte an hohen Festtagen zur Erhöhung der Feierlichkeit den Introitus, das Kyrie, Gloria u. s. w. mit allerlei Einschiebseln, in Prosa oder Versen, in lateinischer oder auch zuweilen in der Volkssprache. Ein Kyrie in festis b. M. V. z. B. lautete: Kyrie virginitatis Amator, inclyte Pater et Creator Mariae eleison. Ein Gloria beginnt folgendermaßen: Gloria in excelsis Deo, quem cives coelestes sanctum clamantes laude frequentant et in terra pax (Essays sur la tradition du chant ecclesiastique Toul, 1867).

Doch auch dieser Umstand vermochte der Kirchenmusik noch nicht viel zu schaden; denn einerseits wurde sie auf diese Weise durch so manche Compositionen bereichert, die, wenn sie auch nicht die Frische und Originalität der gregorianischen Melodien hatten, dennoch gut waren;[1]) andererseits trug dieser Umstand bei, daß der Eifer und die Liebe zum hergebrachten kirchlichen Gesange wach und rege erhalten wurde; was uns die vielen in damaliger Zeit mit bewundernswürdigem Fleiße und erstaun-

[1]) Es mögen an dieser Stelle einige derartige Compositionen genannt sein. Um jedoch von Gregor des Großen Zeit an wenigstens einigermaßen ein Gesammtbild derselben zu bekommen, sei es erlaubt, auch auf frühere Compositionen zurückzugreifen. Von Paulus Diakonus (Paul Warnefried † 799) ist der Hymnus: Ut queant laxis; von Rabanus Maurus († 856) stammen Engelhymnen, von Theodulf, Bischof von Orleans († um 825), das Gloria laus am Palmsonntage; der hl. Odo von Clugny († 942) componirte Antiphonen zu Ehren des hl. Martin; der hl. Papst Leo IX. († 1054) componirte ein Officium sancti Gregorii, dann das sanctae Odiliae und Anderes, auch ein vielverbreitetes Gloria; Hermannus Contractus († 1054) componirte Vieles, darunter das Alma redemptoris und Salve regina. Auch der hl. Bernhard († 1153) componirte ein Officium und mehrere Hymnen, die ich gleich nennen werde; ebenso erscheint unter den Kirchencomponisten auf die hl. Hildegard, Aebtissin vom St. Rupertsberge bei Mainz († 1179). Ihre siebenzig Compositionen werden von Sachverständigen sehr gelobt, des erhabenen Schwunges und jubilierenden Reichthumes wegen. Innocenz III. († 1215) verfaßte die Pfingstsequenz Veni sancte Spiritus. — Ich kann nun nicht sagen, ob die Compositionen auch stets von denjenigen herrühren, welche die Texte gedichtet haben. Da es jedoch vielfach üblich war, daß der Dichter auch die Composition zu seiner Dichtung gemacht, so dürfen wir in jenen Fällen die Sachen als nicht unwahrscheinlich gelten lassen, wo nicht das Gegentheil erwiesen ist. — Der hl. Bernhard v. Clairvaux (oder, nach Anderen eine deutsche Aebtissin) sang den Hymnus Jesu dulcis memoria (in festo ss. Nominis Jesu ad Vesperas matutini et laudum, getheilt), Lux alma Jesu mentium (in festo transfig. J. Chr. ad laud., von Papst Urban VIII. umgedichtet). In dem hl. Thomas v. Aquin und in seinen Zeitgenossen oder Nachfolgern erreichte die liturgische Hymnologie ihre schönste Blüthe. Der hl. Thomas, wie ich schon erwähnt habe, gab der Kirche die Texte Pange lingua gloriosi corporis (in f. corp. Chr. ad Vesp.), das Sacris solemniis juncta sint gaudia (ad matut.), das Verbum supernum prodiens (ad laudes), das Adoro te devote und die prachtvolle Sequenz Lauda Sion Salvatorem. Der Minorit Thomas v. Celano schuf, († circa 1250) wie schon gesagt, den großartigen Hymnus der

licher Zierlichkeit geschriebenen Chorbücher[1]) und die Bestrebungen bezeigen, in die textlichen und melodischen Verschiedenheiten eine Einheit zu bringen.

In dieser letztern Hinsicht thaten sich besonders hervor die Cisterzienser, welche sich gegen die Bewegungen und liturgischen Neuerungen abschlossen und die gesanglichen Einrichtungen, die sie beim Entstehen ihres Ordens im 12. Jahrhundert vorgefunden, fast ohne Aenderung bewahrten. Den Cisterziensern schlossen sich die Karthäuser an und der im 13. Jahrhundert gegründete Dominikanerorden. Die Chorbücher der Cisterzienser wurden im Anfange des Ordens mit großer Sorgfalt zusammengestellt, nicht ohne daß von den althergebrachten Weisen einige geändert worden wären. Doch unterscheiden sich die Cisterzienser-Graduale im Großen und Ganzen wenig von den älteren; und sie blieben bis zum Ende des 17. Jahrhunderts völlig intakt.

Aber es ist nun Zeit, daß wir jetzt eine neue Phase der Kirchenmusik in's Auge fassen, daß wir von der Entfaltung des Chorals in die Polyphonie oder besser gesagt, von der äußern künstlerischen Ausgestaltung des Choral des Nähern sprechen. Ich sage: Entfaltung des Chorals oder äußere künstlerische Ausgestaltung desselben, nicht als ob der polyphone

Kirche, die Sequenz Dies irae; Jakopone da Todi, die Sequenz Stabat Mater dolorosa. Eine Reihe der herrlichsten Kirchenhymnen unbekannter Verfasser folgen sich nun in großer Mannigfaltigkeit, und ebenso ausgezeichnet durch die Tiefe des Gedankens wie durch die Angemessenheit der Form. Vgl. Schlosser, die Kirche in ihren Liedern t. 1, p. 188 ff.; Jacob l. c. S. 363 f. Vgl. Hefele, Beiträge zur Kirchengeschichte II. S. 301 ff.; Ozanam, Italiens Franciscaner-Dichter, Münster 1853; Hergenröther, Kirchengeschichte, B. 1, S. 996: Brück, Kirchengeschichte, S. 523; Dr. Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der Kirchenhymnen, Paderborn 1866-1870.

[1]) So genau, daß man aus ihnen in Verbindung mit den Aufzeichnungen der liturgischen Gewohnheiten ein genaues Bild vom ganzen Gottesdienste der damaligen Zeit erhält. Man sieht Alles, bis auf jeden Schritt, jede Antiphon und jeden Versikel geordnet und kann auch daraus ersehen, daß der Gesang damals durchaus nicht in Unordnung und Willkühr begraben lag, wie man manchmal behaupten hört. Vgl. Kienle l. c. S. 124.

Gesang höher stünde als der Choral, oder als ob der Choral etwa für sich unvollendet gewesen wäre, ohne die Polyphonie und sohin der Polyphonie zu seiner schließlichen Vollendung bedurft hätte; — nein, der Choral ist in sich der vollkommenste liturgische Gesang; der polyphone Gesang, um kirchlich zu sein, kann des Chorals als seines Grundes nicht entbehren; der Choral jedoch würde auch ohne die Polyphonie für alle Zeit seinen vollen inneren und künstlerischen Wert behalten haben. Die Polyphonie und der mensurierte Gesang haben vielmehr, um es schon jetzt anzudeuten, dem Choral, besonders dem rhythmischen Vortrage desselben, manchen Schaden zugefügt. Der polyphone Gesang wurde nämlich nach und nach allenthalben so beliebt, daß der einfache Choral immer mehr aus den Kirchen verschwand und nur in den Klöstern und Stiftskirchen, wo er als Pflichtgesang vorgeschrieben war, eine Pflegstätte hatte. Aber die Polyphonie war dennoch, wenn ich so sagen will, eine Entfaltung, eine Ausschmückung des Chorals nach außen hin, ein Mittel, wodurch die innere Schönheit desselben noch reicher sich entfaltete und offen zeigte.

Doch über diesen Gedanken weiter unten des breiteren.

X.

Wir müssen eingangs der Abhandlung über Polyphonie der Zeit nach etwas zurückgreifen und über einige Dinge sprechen, welche gleichsam die Grundlage hiefür abgegeben, aus welchen sie sich gleichsam herausgebildet hat.

Im ersten Jahrtausende des Christenthums war die Kirchenmusik, ja die Musik überhaupt, einstimmig, ohne irgend welche begleitende Accorde, welche die mehrstimmige Unterlage für den Gesang gebildet hätten.

Wir können uns heutzutage eine Musik ohne harmonische Grundlage gar nicht mehr denken, sie würde uns viel zu arm und leer erscheinen. Und doch war alle Musik der vorchristlichen und das ganze erste Jahrtausend der christlichen Zeit einfach melodischer Unisono-Gesang. Selbst die Griechen besaßen nichts

unserer heutigen Harmonie Aehnliches. Was sie unter ἁρμονία verstanden, war nur Wohlklang, geordnetes Maß, die schönen Verhältnisse in der Kunst, der rhythmische Klang der Rede, u. s. w. Bei den Griechen war nur der Unisono-Gesang gebräuchlich, höchstens klangen Stimmen und Instrumente in Octaven zusammen. Unsere moderne Musik mit ihrem polyphonen Reichthume würde ihnen ein unverständliches Chaos geblieben sein.[1])

Auch der christliche Gesang, wie wir ihn bisher besprochen haben, war einstimmig und kannte die Harmonie, das Zusammenklingen und -Singen mehrerer consonanten Töne nicht; obwohl sie im Wesen der Musik selbst begründet ist.

Harmonie ist die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und ihrer äußern Erscheinung nach ganz verschiedener Töne zu einem Haupt- oder Gesammtklange, d. i. einem Accorde. „Der Gesang, schreibt Thalhofer, Liturg. S. 524 f., bei welchem verschiedene selbständige Melodien erklingen und bei all' ihrer Selbständigkeit unter sich zusammenklingen (harmoniren), nennt man polyphonen Gesang; er ist der harmonische, einheitliche Zusammenklang mehrerer mit Freiheit sich bewegender und ihr Inneres (geistig Schönes) ausdrückender Stimmen — contrapunktische Polyphonie. Folgen die harmonischen Stimmen unselbständig und unfrei einer Hauptstimme (Melodie) als bloße Begleitung, oder ist eine selbständige Melodie gar nicht vorhanden und besteht die Composition lediglich aus zusammengeschweißten Accorden, so ist das harmonische Musik im modernen Sinne des Wortes."

Von all' dem war im Alterthume und in dem ersten christlichen Jahrtausend nichts vorhanden. Alle Sänger, resp. Instrumente, soviel ihrer auch sein mochten, hielten durchwegs dieselbe Tonreihe (wenn auch in verschiedener Tonhöhe) und denselben Rhythmus, also die gleiche Melodie ein, so daß ihre Musik ein Unisono, daß sie homophon war im strengsten

---

[1]) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, B. I, S. 452 f.

Sinne des Wortes. Ein Umschwung hierin begann durch das Organum.

Das Organum, das organizare, was ist das? Die meisten meiner verehrten Herrn Leser werden dabei wohl an unsere Orgel und das Orgelspiel denken. Dieses verstehe ich aber hier nicht.

Die Orgeln in ihren ersten Anfängen, ja sogar mit manchen Verbesserungen, waren schon lange im Gebrauche. Eine Art Orgeln (Wasserorgeln, organa hydraulica, vgl. Kraus, Realencyklopädie B. I, S. 557) hatten ja auch die Griechen und Römer und zwar sowohl für das Haus, als auch für öffentliche Feste.[1]) Die pneumatischen oder Windorgeln mögen etwa gegen Ende des 4. Jahrhunderts entstanden sein.[2]) Auch die Christen, wie gesagt, kannten die Orgel.[3]) Aber in der Kirche scheint dieselbe bis in's 4. Jahrhundert herab noch keine Verwendung gefunden und auch von dort ab bis in's 9. Jahrhundert selten gebraucht worden zu sein.[4]) Sie wurde wohl

---

[1]) W. Ambros, Geschichte der Musik, B. I., S. 489, setzt die Erfindung dieser Orgeln in das 2. Jahrhundert vor Christus. Jacob, l. c. S. 249 ff. Vgl. Forkel, Geschichte der Musik, der auf der Titelvignete zum 2. Bande die Abbildung einer antiken Hausorgel gibt.

[2]) Die Reliefs an dem unter Theodosius d. Gr. in Constantinopel errichteten Obelisken zeigen eine pneumatische Orgel von 15 Pfeifen, 2 Windsäcken aus Elephantenhaut und 12 Schmiedeblasbälgen „um den Donner nachzuahmen" (Hieronymus). Die Abbildung siehe bei Kraus, Real-Encyklopädie l. c.

[3]) Vgl. Tertullian de anima c. XIV. Migne t. 2. p. 710; Hieronymus epistola CVII ad Laet. c. VIII, Migne t. 22. p. 875.: „surda sit ad organa"; Augustin, enarratio in ps. CL, Migne t. 37, p. 1964; desselben in ps. 56, Migne t. 36, p. 671.

[4]) Der Gebrauch der Orgel in der Kirche wird gewöhnlich in das erste Mittelalter hineinverlegt. Man citiert in der Regel das von dem byzantinischen Hofe von Kaiser Constantin Copronymus an Pipin gesandte Exemplar als das Erste, welches in Frankreich in der Kirche gebraucht worden ist. Kaiser Karl d. Gr. ließ dann durch seine Künstler eine Orgel nach dem byzantinischen Muster für das Achener Münster bauen. — Indeß manche Urkunden scheinen schon auf einen viel früheren Gebrauch der Orgel in der Kirche hinzuweisen. Vgl. Kraus, Realencyklopädie l c. p. 557.

auch zum Begleiten des Gesanges genommen, jedoch nicht so, wie wir es jetzt zu thun pflegen, nämlich um für den Gesang die Harmonie als Unterlage zu gewinnen, sondern um denselben im Einklange oder auch in der Octave zu begleiten. Es mag auch vorgekommen sein, daß die Orgel allein, in Abwechslung mit den Singstimmen selbständig den Gesang vorgetragen, resp. imitirt habe, und dies entweder in gleicher Lage mit dem vorausgehenden Gesange oder in der eines consonirenden Intervalles, in der Quint oder Quart. Auch mag man wohl während des Gesanges manchmal den Grundton und die Quint in der Orgel ertönen haben lassen, ähnlich, wie dies bei den nordischen Völkern vorgekommen ist, welche Geigen mit drei Saiten über einen flachen Steg hatten, so daß, wenn der Spieler mit dem Bogen darüber hinstrich, alle drei zusammen ertönten. Führte der Spieler auf der höhern Saite irgend eine Melodie aus, so tönten stets die Quinte und der Grundton mit. Oder man hat — mag uns dies auch aus dem Grunde, weil es dem musikalischen Gehöre zuwider ist und die damaligen Menschen anlangend das Gehör gewiß nicht weniger feinfühlig waren als wir, noch so unwahrscheinlich vorkommen — die Choralmelodie, welche von Sängern vorgetragen wurde, mit der Unterquint und Oberquart, oder umgekehrt, begleitet.

Das, was die Orgel in Begleitung des Gesanges leistete, konnte auch durch die menschliche Stimme geschehen, und dieses Begleiten der unveränderten Choralmelodie mit den menschlichen Stimmen, entweder in der Quart oder Quint oder beiden zusammen, als Unterquint und Oberquart, nannte man Organum = orgelartiger Gesang; so wie der zwei- oder mehrstimmige Satz in Parallelquinten und Octaven überhaupt

---

An derselben Stelle schreibt Kraus, daß der Gebrauch der Orgel in der Kirche bei den Griechen bedeutend früher vorgekommen sei, als bei den Lateinern. — Mehr über Orgel, deren Bau und Gebrauch, werden wir weiter unten, in der 3. Periode, wo wir von der Instrumentalmusik zu sprechen haben werden, bringen. — Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 203 ff.

von dem alten Musiktheoretiker (Hucbald u. s. w.) organum genannt wurde.

Wir haben in dieser Art des Singens die älteste Form des polyphonen Gesanges. Man versuchte, in ähnlicher Weise, wie bisher schon die Orgel zum feierlichern Vortrage des gregorianischen Gesanges benützt worden, menschliche Stimmen singen zu lassen; und weil diese gleichsam die Stelle des Instrumentes vertraten, so nannte man sie Orgelstimmen (voces organales) und ihren Vortrag organizare.

Wer diesen orgelartigen Gesang erfunden, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Hucbald, der für das Organum feste Regeln aufgestellt,[1]) hatte dessen Gebrauch schon vorgefunden. Es mag sich der Anfang theilweise von selbst ergeben haben. Es scheint ja ganz einfach, daß beim Wechselgesange, wenn die tiefen Männerstimmen eine Melodie intonirt hatten, die antwortenden Knabenstimmen versuchten, dieselbe in einer ihnen bequem liegenden Lage, eine Quinte oder eine Octave höher nachzusingen.

Ebenso ist nicht vollständig ausgemacht, wie eigentlich das Organum ursprünglich beschaffen gewesen. Wohl war es nach den Meisten, die hierüber historische Studien gemacht haben, ein Singen derselben Choralmelodie in der Quart- und Quintlage; ob aber dies nach und nach oder gleichzeitig geschehen, das scheint nicht so ganz ausgemacht zu sein. Jakob (l. c. S. 394) schreibt: diese Harmonie sei, entsprechend ihrem ältern Begriffe, mehr in der richtigen Folge der „consonirenden Tonlage als in dem gleichzeitigen Zusammenklang gelegen gewesen. Für Jene hatte das Organum sowohl die Octave, als auch die Quart und die Quint, für diesen stets nur die Octave.“ Andere jedoch erklärten die Sache derart, daß die in Quart und Quint Mitsingenden dieselbe Melodie mit der Grundstimme eingehalten

[1]) Vgl. Gerbert, De Scriptoribus t. 1, p. 165 sqq.; Schlecht l. c. S. 69. Ambros, l. c. B. II. S. 122 ff.; Haberl, Cäcil. Kal. 1876, 1880, 1884

haben, so daß also gleichzeitig eigentlich unisono, aber in verschiedenen Stimmlagen, gesungen wurde.[1])

Das Organum wäre sonach ein Gesang von Männer- und Knabenstimmen zusammen; die Sänger sangen irgend einen Choral, welcher von der Hauptstimme vorgetragen wurde, in Quinten oder Quarten mit, und verdoppelten wohl auch beide Stimmen durch die Octav, um größeren Effect zu erzielen. Aus Hucbald's musica enchir. scheint dieß sich zu ergeben. Er sagt[2]): Der Einklang ist kein Intervall, keine wahre Consonanz, sondern Identität. Die Consonanz beruht auf dem Zusammenklingen zweier Töne, die nicht derselben Tonstufe angehören, die also jede für sich ein Besonderes sind. Das Organum, auch Diaphonie genannt, besteht nicht aus gleichartigen, sondern aus einem einträchtig zwiespältigem Gesange.

Es gibt einfache und zusammengesetzte Consonanzen; die einfachen sind Diatessaron (Quarte), Diapente (Quinte), Diapason (Octav), aus diesen dreien setzen sich die Andern zusammen. Die Octav unterscheidet sich vom Einklang nur wenig, denn jeder Ton wird an der achten Stelle gleichsam neu geboren und leitet eine neue Ordnung ein. Man kann einen Gesang in zwei und drei Octaven verdoppeln; das ist der erste und einfachste Zusammenklang; und wieder schreibt er: Ganz besonders kommt der Name Organum oder Diaphonie unter den übrigen Consonanzen den Quarten und Quinten zu. Die Quinte zeigt in den Fortschritten der Melodie genau dieselbe Folge von Ganz- und Halbtönen, wie beim Grundton, deshalb ist ein Organum in Quinten auch unbedenklich auszuführen. — Ueber dieses „unbedenklich“ wird sich aber doch jeder ein bischen bedenken, wenn er sich nun an das Clavier setzt und ein solches Organum abspielt. Und wieder schreibt derselbe[3]): Bei der Quarte zeigen

---

[1]) So Bäumker, Cäcilienkalender. Jahrgang 1888, S. 46 f., Thalhofer, l. c. S. 556; Schlecht, l. c. S. 70. Derartige Musikbeispiele siehe bei Schlecht, l. c. S. 252 f.

[2]) Vgl. Gerbert, Script. t. i. p. 160. sq. 165.

[3]) Vgl. Gerbert l. c. — Vgl. Haberl, Cäcil. Kal. 1884. S. 19.

sich andere Verhältnisse und daher ist solch' Organum nicht in jedem Fall anwendbar, sondern muß kunstgerecht mit der nöthigen Vorsicht behandelt werden.

Hucbald unterscheidet noch eine andere Art Organum, das schweifende von Einigen genannt. Die Quartenfolgen finden sich auch in diesem häufig vor, aber es mischen sich im Durchgange auch Secunden und Terzen mit ein, es treten dissonirende Durchgangsnoten auf. Hucbald wendet dies Organum nur zweistimmig an, sagt jedoch, daß das Parallelorganum mit reicherer Stimmenzahl verdoppelt werden könnte. Singen ihrer, so schreibt er,[1]) zwei oder mehr mit bedächtiger Gravität zusammen, wie es diese Singweise erheischt, so wirst du aus der Vermischung der Stimmen einen angenehmen Zusammenklang entstehen sehen, es werden sich verschiedene und süße Cantilenen in einandermischen (hisque rationibus hae duae symphoniae varias miscent dulcesque cantilenas). — Daß hierin noch keine ausgezeichnete Kunstleistung vorlag, merkt jeder Leser wohl von selbst. Aber vergessen werden wir auch nicht, daß die Kunst der Harmonie und Polyphonie damals erst in ihrer Wiege lag.

Nichtsdestoweniger verbreitete sich der Gebrauch des Organums oder die Kunst des Organisierens und Quintierens sehr schnell über Frankreich, Deutschland und die Niederlande. Guido von Arezzo, der kaum ein Jahrhundert später lebte, fand diese Kunst überall eingebürgert und wohlgepflegt. Wir lesen auch in den Schriften Guido's, wie er sich bemüht habe, die scharfe Klangwirkung der Quinten etwas abzuschwächen und mehr Quartenprogressionen zu gebrauchen. Das Organum des Guido, wenn ich von einem solchen reden wollte, ist eigentlich dasselbe, wie das Hucbald's, nur ist die Diaphonie bei Guido weicher. Auch gestattet er den Stimmen, sich am Schlusse zu

[1]) Musica Enchir. c. 13 sqq., bei Gerbert, De Script. t. 1. p. 166 sqq.; Schlecht, l. c. S. 69.; Ambros, l. c. II. S. 135 ff; Greg. Bl. 1889. n 6.

nähern und im Einklange auszutönen. Hucbald's schweifendes Organum ist ihm ebenfalls bekannt; bei ihm herrschen jedoch Secunden und Terzen als Durchgangsnoten vor. Dieses, wenn ich es so nennen möchte, Guidonische Organum wurde später auch in die päpstliche Sängerschule eingeführt, welche sich früher dem Organum noch ablehnend gegenübergestellt hatte. Die päpstliche Sängerschule wendete dieses Organum jedoch nur in sehr beschränkter Weise an, vereinzelt bei gewissen Stellen, bei Schlußcadenzen u. s. w., erzielte aber gerade durch dieses Maßhalten in der Anwendung des Organums große Effecte. Es waren einzelne, ganz bestimmte Gesänge, die von der päpstlichen Sängerkapelle im Organum ausgeführt wurden, z. B. die Sequenz am Ostertage. Es läßt sich vermuthen, daß im Munde der römischen Sänger der harte Klang der Quarte sich mehr und mehr abschliff und die wohlklingende Terz sich eingeschoben habe. So trat langsam zu den uralten heilig gehaltenen Traditionen des gregorianischen Chorals auch ein Element der Neuzeit, die Anfänge der Polyphonie in die päpstliche Sängerschule.

XI.

Bald hatte man für die Erlangung der gleichzeitigen Harmonie, das ist das Zusammensingen einer zweiten oder mehrerer Stimmen mit der Hauptstimme, und zwar für die Entwicklung der polyphonen Harmonie[1]) einen weitern Fortschritt gemacht. Schon Guido hat, wie ich bereits erwähnt habe, statt der harten Hucbaldischen Quinten-Progressionen das Fortschreiten in Quarten angewendet und hat schon gewagt, die Terz und die Secunde in seinem Organum einzuführen. Die Nachfolger giengen mit immer kühneren Versuchen an den Ausbau des von Guido eingeschlagenen Pfades. Ein solcher Versuch war der Faux bourdon, von dem ich nur einige Worte im Vorübergehen sagen werde.

Faux bourdon (falso bordone) hieß in älterer Zeit die organisirende Begleitung eines Psalmtones in der Unter-Quart

---

1) Vgl. Oben S. 68.

und Unter-Sext, welche, weil hier die begleitende Stimme unter der Hauptstimme sich bewegte, ohne für den ganzen Gesang die vox fundamentalis und basis-Baß zu sein, uneigentlicher Baß oder falscher Baß genannt wurde.[1]) Er scheint von Frankreich, wo er zur Zeit der Avignonischen Päpste und an dem Hofe derselben ausgebildet wurde, mit der Rückkehr der Päpste nach Rom ebenfalls dorthin verpflanzt worden zu sein. Von seiner ursprünglichen Entstehung und Behandlung ist uns wenig bekannt; aber desto mehr wissen wir von seiner spätern Gestaltung und Ausbildung, besonders während des 15. und 16. Jahrhunderts, nämlich von den sogenannten Falsi bordoni. Der Cantus firmus im Tenor wird bei diesen von zwei höheren und einer tieferen Stimme in lauter Consonanzen (Terz-Sext-Accorden) begleitet. Wesentlich ist für sie die Dominante des betreffenden Kirchentones und Führung der Stimmen innerhalb seines Bereiches.

Ein anderer Versuch, welcher mit den vorhergenannten innig verbunden ist, gleichsam der von vornherein mehr künstlerisch auftretende Bruder des Faux bourdon's, war der Discantus oder die Kunst des Discantirens; eine Kunst, welche schon im 11. und 12. Jahrhundert, wie aus den erhaltenen Werken dieser Zeit und aus dem theoretischen Werke dieser und der folgenden Jahrhunderte[2]) hervorgeht, zur hohen Blüthe gelangte, besonders in Frankreich, auch wohl in Spanien, Italien, England und Deutschland, und den Uebergang zum vollendeten contrapunktisch polyphonen Gesange bildet.

Der discantirende Sänger begann den Gesang mit dem Tenor, der die unveränderte Gregorianische Melodie (den cantus

---

[1]) Vgl. Schlecht, l. c. S. 72. — Nach Andern kommt der Name Faux bourdon daher, weil eine derartige Begleitung als dissonirend für das Gehör etwas unangenehm Brummendes hat, quia tetrum reddit sonum, daher falscher Hummel (bourdon, italienisch bordone) oder falscher Brummel genannt wurde. Vgl. Thalhofer l. c. 557. Nach Andern wieder Anders. Vgl. Kornmüller, Lex. S. 133, und die Studie von Dr. Adler über den Faux bourdon.

[2]) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, B. II. S. 309 ff.

firmus) festhielt, im gleichen Tone, also im Einklang, zu singen; stieg aber der Tenor, so fiel er, und ebenso umgekehrt. Daher auch der Name Discantus, weil er sich in entgegengesetzter Richtung mit der Hauptstimme, dem Tenor, bewegte. Zuweilen geschah es, daß der Discantus zur Verzierung des Gesanges schon mehrere Noten als die Hauptstimme sich erlaubte; dann hieß man ihn discantus floridus, fleurettes, von den tonalen Umschreibungen und Verzierungen; die Hauptstimme nannte man, wegen ihrer Einfachheit und im Unterschiede vom verzierenden, reicheren Discantus, cantus planus. Die Hauptstimme oder der Hauptgesang hieß, weil er die fortlaufende, unveränderte gregorianische Melodie als Norm- und Grundlage der anderweitigen Stimmbewegungen festhielt, Tenor, dessen Gesang sohin identisch ist mit dem cantus firmus. Dabei galten die Regeln für den Discant, daß die Schritte, welche derselbe mit dem Tenor oder vielmehr gegen diesen machte, im Wesentlichen immer in den vollkommenen Consonanzen, den Octaven und Quinten zusammentrafen. Das Unangenehme, die Härte und Leere der Quint- und Octavenparallele soll hier durch die Gegenbewegung beseitigt sein.

In dem Discantiren liegen schon die einfachsten Grundregeln der Contrapunktik, die Gesetze der Gegenbewegung. Es waren Samenkörner, ausgesäet von den schüchtern experimentirenden Meistern, deren Saat denselben selbst noch ein Räthsel war; gleichwie jene mit geschliffenen Glaslinsen spielenden Kinder in Middleburg nicht ahnten, daß ihr kindischer Einfall, durch zwei solcher Gläser nach der Wetterfahne des Kirchthurmes zu schauen, den Weg zu den Wundern des unermeßlich Großen im Sternenhimmel, wie des unsagbar Kleinen im Wassertropfen bahnte. Der Discantus ist der letzte Schritt zu der Contrapunktik, er ist in seinen ausgesprochenen Gesetzen eigentlich schon die contrapunktische Kunst. Man hatte auch zur Hauptstimme, d. i. den Tenor und dann zum Discant, der seine eigne, selbständige Melodie hatte, noch eine dritte und vierte Stimme

hinzugenommen und zwar so, daß sie alle die gregorianische Melodie zu ihrem einheitlichen Halt und Träger hatten; so war im Wesentlichen der polyphone Gesang schon gegeben.

Die Hauptstimme war, wie gesagt, der Tenor, welcher thematis filum = die gregorianische Melodie durchwegs festhielt; der Discant (Knabenstimme) discantirte, bewegte sich um den Tenor, um die Gregorianische Melodie. Die tiefste Stimme, welche nachmals als Grundlage der ganzen Composition behandelt wurde, heißt Baß, von basis, Fundament, wie ich schon gesagt habe,[1] oder auch nach Manchen von bassus = rauh, tief. Die vierte Stimme, welche gleichsam die Octav mit dem Basse bildete, nannte man Alt, vocem altam, hohe Stimme in Beziehung zum Baß; tiefe Stimme in Beziehung zum Discant.

Waren bei dem Gesange mehrere selbständige Stimmen, so bekam man, wenn die Stimmen aufgeschrieben wurden, mehrere in verschiedener Richtung sich bewegende Notenreihen, in denen Note gegen Note oder, weil man damals schon die Punktnoten kannte, Punkt gegen Punkt stand. Daher die Bezeichnung des polyphonen Gesanges als contrapunktischen. Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctatim effectus (Tinctoris). Doch davon mehr.

XII.

Der Contrapunkt ist jene Kunst, welche fortan durch viele Jahrhunderte das Fundament für alles Tonschaffen abgab, auf das die großen Meister die höchsten und idealsten Ton-Werke erbauten, Werke, die heute in Mitten einer ganz veränderten Praxis noch unerschüttert dastehen, wie ein unverrückbarer Felsen, an dem alle brandenden Zeitenwogen zerschellen, Werke, die heute noch unser Herz und Gemüth erheben und erfreuen. Auf dem Contrapunkte ruhen alle die großen Tonschöpfungen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, bis herab zu den tiefernsten monu-

[1] Nach Glarean, bei Ambros, l. c. B. III. S. 172, Baß im Sinne von basis „quod in eam tanquam fulcimentum omnes inclinent voces“.

mentalen Compositionen eines Orlandus Lassus, die farbenglühenden, stimmreichen Chöre Giovanni Gabrieli's und die vom milden Schönheitsglanz durchwehten Gesänge Palestrina's.

Was ist der Contrapunkt?

Darauf zu antworten, den Contrapunkt richtig zu erklären und darzustellen, ist für einen Laien in der Kunst wahrlich nichts Leichtes. Freilich bedurfte es eine geraume Zeit, waren viele Versuche, Studien, Uebungen nöthig, bis diese köstlichen contrapunktischen Früchte heranreiften. Es gab dabei Perioden, besonders im Anfange, in denen die Kunst noch weit zurücktrat, es war ein Suchen und Experimentiren, ein spitzfindiges Spiel mit Formen und Gliedern. Die Kunst des Contrapunktes hat sich, wie schon gesagt, aus der mit vielem Eifer betriebenen Weise des Discantirens entwickelt. Dieses war ja bereits ein Contrapunkt nach den noch heute giltigen Begriffen. In der frühesten Zeit wurde die Kunst des Discantirens zum größten Theil frei geübt, der geschulte Sänger zeigte seine Tüchtigkeit, indem er zu dem im Antiphonar verzeichneten von einem andern Sänger ausgeführten cantus firmus, einen reinen, harmonischen Contrapunkt aus dem Stegreif sang. Durch die fortgesetzte Uebung brachte mancher Sänger es so weit, daß er sogar als Dritter oder Vierter beim Gesange eine solche Improvisation ausführte. Indeß, so hoch auch die Geschicklichkeit des Sängers dabei war, ward für das Bleibende in der Kunst Nichts gewonnen, weil, was der Augenblick dem Sänger eingab, gleich wieder verweht war. Erst nach vielem Suchen und Experimentiren beginnt in dem 14. Jahrhunderte, wie ich weiter unten darlegen werde, eine ganz staunenswerthe Entwicklung im contrapunktischen Style, mit einer so sichern Technik im Satz und in der Stimmenführung, daß man von dort ab eine neue Aera in der Geschichte der Musik zu datiren hat.

Was ist der Contrapunkt? Im Contrapunkt stellt sich Stimme gegen Stimme, Melodie gegen Melodie, aber nicht will-

kürlich, sondern nach strengen Regeln über Intervallen-Bildung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung u. s. w., so daß alle Stimmen, welche sich zwar in einer gewissen Freiheit und Selbständigkeit bewegen, doch als Theile eines in sich vollständig abgerundeten Ganzen sich gestalten. Den innersten Kern des Contrapunktes bildet die **Imitation**, die Wiederholung und Nachahmung des Hauptsatzes in verschiedenen Stimmen. Die contrapunktische Imitation[1]) bestand darin, daß aus der unveränderten liturgischen Melodie, als der Hauptstimme, die übrigen Stimmen gerade die treffendsten Motive abwechselnd für sich nahmen, um sie im Satz und Gegensatz, gleichsam erklärend, zu verarbeiten und so der Hauptstimme selbst wieder gegenüberzustellen; oder auch, daß ein gemeinsamer, kürzerer Hauptsatz bald von dieser, bald von jener Stimme, auf verschiedenen Tonstufen und in verschiedenen Formirungen und Verbindungen allseitig behandelt wurde, ähnlich, wie man dies bei einem Thema der Betrachtung zu thun pflegt. Hiedurch erhielten die Einzelstimmen ihre volle Selbständigkeit, ihren eigenen melodischen Gang und fügten sich theils mitsprechend, theils erklärend, bald fragend, bald antwortend in das Ganze ein. Das Ganze aber war das kunstmäßig vollendete Werk dieser in Freiheit geeinigten Stimmen und die Probe ihrer Uebereinstimmung war gegeben durch die Harmonie des Werkes. Die Harmonie war sohin nicht Zweck, sondern nur die Folge. Der Zweck war die melodisch einheitliche Führung der Einzelstimmen, aber in einer solchen Weise, daß die Harmonie derselben sich von selbst ergab.

Innig verwandt mit der Imitation sind dann noch andere Kunstmittel, wie der **Canon**, die **Fuge** u. s. w., von denen wir, weil sie erst später zur großen Entfaltung und Anwendung kamen, hier nicht weiter sprechen wollen.

Diese Kunst des Contrapunktes scheint zuerst bei den Franzosen in Blüthe gekommen zu sein, wie die Forschungen des

---

[1]) **Jacob** l. c. S. 397 f.; **Kornmüller**, Lexicon S. 221.; **Ambros**, l. c. B. II. S. 359. ff. B. III. S. 111 ff.

unermüdlichen Historikers Coussenmaker andeuten, dessen Documente überraschende Einblicke in eine bisher dunkle Periode der Musikgeschichte gewähren. Wie zu Paris die großen Theologen der damaligen Zeit ihre Summen schrieben und an Gelehrsamkeit den andern Völkern voraneilten, so schien es auch anlangend diese neue Compositionsweise gewesen zu sein. Indeß, wie es auf dem Gebiete der Wissenschaft vielfach Ausländer waren, denen in dem wissenschaftlichen Wettkampfe zu Paris die Palme zukam, so war es auch auf dem musikalischen Gebiete.[1])

In diesem Style ragten, nach mehreren Decennien, besonders die Niederländer hervor, welche fast 200 Jahre lang alles derartige Kunstschaffen beeinflußt und beherrscht haben, so daß die von ihnen geübte Kunst des Contrapunktes von ihnen zu allen andern Nationen übergieng, daß die Niederländer nach Deutschland, Italien, Frankreich und England zogen und allenthalben die Lehrmeister der angehenden Musiker wurden.

Schon jetzt aber will ich nicht unerwähnt lassen, daß am Ende der Entwicklung dieser Gesangsform es aber wieder die hl. Stadt Rom war, wo dieselbe zur höchsten Blüthe gelangte. Die Päpste, aus Avignon zurückgekehrt, haben der alten Gesangschule Gregors des Gr. durch die in Avignon gebildete päpstliche Kapelle die neuen Elemente der Musik zugeführt, beide Kapellen zu Einer verschmolzen und durch fortgesetzte Pflege nicht bloß des Chorals, sondern auch des polyphonen Gesanges demselben eine große Entfaltung gegeben. Wir werden weiter unten sehen, wie, unterstützt durch äußere Verhältnisse, durch die Sicherung ihrer materiellen Existenz u. s. w., die römische Gesangschule in jener Zeit sich fortentwickelte, wie der gregorianische Gesang noch einmal erblühte, indem er die Grundlage und der Angelpunkt für die künstlerische Entwicklung der Polyphonie ge-

[1]) Vgl. die Musikcodices, besonders jenen von Montpellier mit 340 Compositionen zu zwei bis vier Stimmen bei Coussemaker l. c.: Ambros, l. c. B. III, S. 18; Schlecht, l. c. S. 74 und Musikbeilage Nr. 30 und 31, a. b. c; u. bei Haberl, Jhrb. a. v. St.

worden. Wir werden sehen, wie Franzosen, Spanier, aber vor Allen die dem deutschen Elemente angehörenden Niederländer ihre künstlerischen Errungenschaften bringen und sie am Altare der Apostelfürsten niederlegen; wie dieselben den Italienern gleichsam den uralten Gesang des hl. Gregor zum neuen Kunstwerk gestaltet zurückgeben und wie der empfängliche, melodieerfüllte Geist des Italieners sich dieser ihm zugetragenen Elemente bemächtigt; wie in wunderbarer Verschmelzung alle diese Geistesströme zusammenrinnen; aus dem alten, einfachen Gesange des hl. Gregor jene reine, hoheitsvolle, in ihrer Verklärung unerreichte Musik Palestrina's und seiner Zeitgenossen, jene goldene Zeit der italienischen Kirchenmusik, erblüht.

Du frägst nach dem Namen der Meister in diesem Style und nach deren Werken in der contrapunktischen Polyphonie? Ich werde bald darüber sprechen. Ehevor aber muß ich noch Einiges über Mensuralmusik sagen; und dann die Beantwortung der Frage geben, welche Rückwirkung diese neugeschaffene Musikgattung auf den gregorianischen Gesang ausgeübt habe.

In der contrapunktischen Polyphonie sangen mehrere Sänger auf verschiedene Weise; auf ein- und dieselbe Textsilbe sangen die Einen mehrere Noten, währenddem der Andere (Tenor) nur Eine zu singen hatte u. s. w.

Sollten die einzelnen nebeneinander sich bewegenden Melodien untereinander harmonisch zusammenklingen, so mußten die einzelnen Noten einen bestimmten Zeitwerth, eine Mensur erhalten; die Gestalt der Noten mußte diese Zeitdauer erkennen lassen; es mußten Zeiteinheiten aufgestellt werden, welche diese Zeitdauer bestimmten; die Musik mußte Mensuralmusik werden. Der gregorianische Gesang, wie er bisher gesungen zu werden pflegte, bedurfte der Mensur nicht, weil er ja einstimmig, nach gleichmäßigen Notenwerthen gesungen wurde und sich den Regeln der richtigen Declamation anschloß. Allerdings kannte man auch früher, dem Sprachrhythmus entsprechend, zwei Zeiten, eine lange, der langen betonten Silbe analog, und eine kurze, der unbetonten Silbe

gleich. Aus diesen einfachsten Werthbezeichnungen, der longa und brevis, hat sich dann später das ganze Gebäude der Mensur aufgebaut. Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 364 ff.

Die Mensuralmusik war schon im 12. Jahrhunderte bekannt. Franko von Paris, der bekanntlich gegen Ende des 12. Jahrhunderts schrieb, spricht von der Mensuralmusik wie von einer Sache, die allgemein bekannt und geübt wurde. Die Ausbildung derselben fällt in die Mitte des 14. Jahrhunderts; obwohl, wie Schlecht l. c. S. 75 behauptet, noch bis zur 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts große Verschiedenheit herrschte, so daß die Entzifferung der ältesten Compositionen, besonders des 13. und 14., auch noch des 15. Jahrhunderts selbst Solchen schwer wurde, welche diese Materie zum Gegenstand specieller Studien gemacht hatten.

Mensuralmusik, was ist das also? Die genaue Messung des Zeitwerthes einer Note, gegenüber einer andern. Man unterschied eine maxima, longa, brevis und semibrevis, später kamen noch dazu die minima, semiminima, fusa und semifusa. Die Vereinigung solcher Noten zu verschiedenen Tongruppen nannte man Ligatur, welche die verschiedensten Gestalten erhielt. Von diesen oft sehr complicirten Notenfiguren erhielt die contrapunktische Musik den Namen Figuralmusik (musica figuralis, figurativa). Ambros, l. c. B. II., S. 427 schreibt: „Die Mensuralnotirung bietet in ihrer Ausbildung nicht nur eine vollgenügende Bezeichnung für jeden Ton nach Höhe und Dauer, sondern es sprechen sich in ihr schon an und für sich genommen als großes, zugleich tiefsinniges und anschauliches Schema die höheren rhythmischen Ordnungen aus.“ Das Zeitmaß der Noten, welches sehr verschieden war, war durch verschiedene Zeichen und Regeln auf das Genaueste festgesetzt.

Während so die sorgfältigste Mensur das Verhältnis der Stimmen zu einander harmonisch ordnete, sollten die bestimmten Gattungen des Taktes in den freien Fluß des Ganzen einheitliche Bewegung bringen. Der Takt sollte jedoch diese Be-

wegung nicht einzwängen und den declamatorischen Vortrag nicht hemmen. Daher wurden auch die Taktzeichen zwar an den Anfang gestellt, der Verlauf des Gesanges selbst aber durch Takteintheilungen mittelst Strichen nicht unterbrochen. Alles regelte zunächst die Mensur, erst in zweiter Linie der Takt.

Bei den Alten galt der dreitheilige Takt als der vollkommene und perfecte, während sie das zweitheilige Maß als unvollkommen bezeichneten. Es hatte dies einerseits in der Entstehungsgeschichte der Mensur seinen Grund, die, wie gesagt, ursprünglich die Zusammenstellung einer longa, Betonten und einer Kurzen, Unbetonten, welche den halben Werth der Langen hatte, war; oder umgekehrt, die Lange voraus und die Kurze hintenher, (trochäisches und jambisches Metrum); andererseits aber darin, weil die damalige Zeit die Bevorzugung des perfecten Maßes in ihrer symbolisirenden Weise auf die allerheiligste Dreieinigkeit zurückführte: Alle Musik geht von der Dreizahl aus, so sagte man (Johannes de Muris), dreimal drei gibt neun, worin alle Zahlen begriffen sind, da man nach neun immer wieder zur Einheit zurückkehrt; weshalb die Musik auch nicht über die Neunzahl aufsteigt.

XIII.

Als Beantwortung der Frage über die Rückwirkung der Polyphonie auf den gregorianischen Gesang oder Choral diene Folgendes:

Die Rückwirkung war im Ganzen und Großen keine gute; sie drückte denselben nach und nach in eine secundäre Stellung herab.

Es ist wahr, die contrapunktische Polyphonie hat sich aus dem gregorianischen Choral entwickelt. Wer die Geschichte der Kirchenmusik studiert hat, kann dies unmöglich leugnen; unsere bisherige Darstellung derselben zeigt dies auch ganz klar. Aber in der Natur des Chorals selbst lag es nicht, daß er sich in die Polyphonie hätte entfalten müssen. Ich habe schon oben gesagt, daß der Choral in sich der vollkommenste liturgische Ge-

sang ist und auch ohne die Polyphonie für alle Zeit seinen vollen innern und künstlerischen Wert gehabt hätte; obwohl auch nicht in Abrede gesetzt werden kann, daß alle Schätze der Harmonie in ihm schon verborgen lagen.

Fragen wir nach der Ursache dieser Entfaltung, so werden wir gestehen, daß diese keine zwingende, keine von Innen heraus mit Nothwendigkeit sich ergebende war.

Die Ursachen waren vielmehr in äußeren Umständen gelegen, unter denen nicht in letzter Linie das Bestreben jener Zeit genannt zu werden verdient, Alles was die Religion betraf und namentlich was auf ihre äußere Prachtentfaltung hinzielte, möglichst großartig zu gestalten. Alle Künste, die in den Dienst der Kirche getreten waren, sowie auch die theologische Wissenschaft, nahmen ja damals, wie bekannt, einen großen Aufschwung. Die immensen Fortschritte, welche in der Kirchenbaukunst, in Plastik und Malerei in jener Zeit gemacht wurden, mögen auch insbesonders dazu beigetragen haben, den Choral so reich auszugestalten. „Die mittelalterliche Kirchenmusik, schreibt Reichensberger,[1]) ist ein nothwendiges Supplement des mittelalterlichen Kirchenbaustyles; dieselben verhalten sich zu einander, wie Zeit und Raum, wie Zahl und Körper." Dabei soll aber nicht geleugnet sein, daß der polyphone Gesang als Entfaltung und äußere Ausschmückung des Chorals zu betrachten sei. Die contrapunktischen, polyphonen Werke jener Zeit trugen fast durchwegs das Gepräge des gregorianischen Chorals an sich. Das Princip, das bei dieser Entfaltung thätig war, mag man meinetwegen auch ein inneres nennen, insofern nämlich, daß es eben der von innen heraus allenthalben sich geltend machende Drang nach einer möglichst einheitlichen Ausgestaltung des Ueberlieferten war. Der eigentliche Kern dieser Ueberlieferung, um den, gleichsam kristallisirend, die Harmonien sich anschlossen und von dem sie Leben und Gesetz empfiengen, war der liturgische Gesang. Der

[1]) Vermischte Schriften S. 523. — Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, Bd. I. S. 142 ff; 206 ff. u. a. O.

Schatz der Harmonien lag ja schon im Choral verborgen, wie ich bereits gesagt habe.

Die Polyphonie erwies sich in der ersten Zeit als folgsame Tochter des Chorals, trug, wie bereits erwähnt, allseits das Gepräge des gregorianischen Gesanges an sich; ja die Meister der polyphonen Musik selbst betrachteten als die höchsten Leistungen jene, in denen mit der größten Freiheit der Kunst die gewissenhafteste Festhaltung des Chorals geeinigt erschien. Ein Dreifaches, schreibt Jakob,[1]) ist es, was diesen Zusammenhang bald mehr, bald minder enge erscheinen läßt; der nämliche Melodienbau, die nämliche Tonalität, die nämliche Stellung zur Liturgie. Was das Erste betrifft, so blieb, wie früher, so auch jetzt Regel, selbst im reichsten Stimmengewebe das Fundament, d. i. den gregorianischen Gesang nicht zu verrücken; man hielt entweder die ganze kirchliche Melodie unverändert fest oder man nahm aus derselben wenigstens das Thema. Selten ersand der Meister sich selbst sein Thema. Die weitaus größte Zahl kirchlicher Compositionen damaliger Zeit hat den gregorianischen Gesang zur Grundlage und zwar, vermöge der contrapunktischen Verarbeitung, nicht blos in einer, sondern in allen Stimmen. Die Stimmenführung, die Fügung der Melodie ist eben die nämliche, wie im liturgischen Gesange. Die einzelnen Abschnitte, die kleineren Tongruppen, die Fortschreitungen sind gregorianisch und ebenso, was für die Kunst der Textesunterlegung von hoher Bedeutung ist, die ganze declamatorische Behandlung des Textes. Die polyphonen Werke jener Zeit bewegten sich zweitens gleich diesem ausschließlich in den diatonischen Scalen; und wenn auch die Harmonie zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen nothwendig machte, so durfte dennoch hiedurch der Character des Kirchentones nicht geschädigt werden; und selbst wenn die einzelnen Stimmen nicht immer die nämliche Tonart zum Ausdrucke bringen konnten, mußte doch die Hauptstimme dieselbe um so erkenn-

---

[1]) Die Kunst im Dienste der Kirche, S. 396 f. — Janssen, l. c. S. 206.

barer aussprechen. Endlich **drittens** schlossen die Meister dieser Epoche ihre polyphonen Schöpfungen auf das engste an die Liturgie an und zwar nicht blos an die Worte, sondern auch an die Handlungen derselben. Sie wollten ja nur dem Altare dienen. Deshalb behandelten sie den hl. Text auch heilig, nahmen ihn so, wie die Liturgie ihn bietet, ohne Willkür, ohne Corrumpierung ohne subjective Affectiertheit und doch mit verständiger Innigkeit. Sie berücksichtigen die vorkommenden Verneigungen, die Dauer der hl. Handlung und die verschiedenen andern Dinge, wie sie im Verlaufe des Kirchenjahres die Liturgie bietet.

Zudem war die Pflege des Chorals selbst in der damaligen Zeit noch eine sehr gute; in vielen Klosterkirchen sang man bei dem liturgischen Gottesdienste nur Choral, und bewahrte die Ueberlieferung, wie ich schon oben gesagt habe mit vielem Eifer. Die Thätigkeit jener Zeit bestand ja bekanntermaßen in der gewissenhaften Erhaltung und verstandesmäßigen Erfassung des überlieferten Gesangsschatzes, wie die frappante Uebereinstimmung der Choralgesänge in den ältern Handschriften bis zum 16. Jahrhunderte bezeugt. Die vorkommenden Abweichungen beziehen sich meistens nur auf Einzelheiten. **Introitus**, **Graduale**, **Alleluja** und **Tractus**, **Offertorium** und **Communio** u. s. w. sind in den älteren Codices fast ganz gleich.

Aber es blieb nicht immer so.

Der polyphone Gesang, die Tochter des Chorals, fieng nach und nach an, sich von ihrer Mutter zu emancipieren.

Das Verständnis des kirchlich Ueberlieferten verminderte sich, ja verlor sich allmählich; die neuere Musikweise gewann die Oberhand. Der schwerste Schlag für den Choral war die Einführung der Mensuralmusik, die mit allen Reizen der Neuheit ausgestattet war. So lange der officielle gregorianische Choral unisono gesungen wurde, hatten die Sänger darin eine feste, von der kirchlichen Auctorität aufgestellte Schranke; seitdem man aber unter den Augen der Kirche anfieng, über die Choralmelo-

die zu discantieren, und seitdem im polyphonen Gesange drei und mehrere Melodien sich selbständig, neben dem gregorianischen Gesange, wenn auch in Harmonie mit ihm bewegten, war dem Subjectivismus der Componisten und der vielfach frei discantierenden Sänger Thür und Thor geöffnet, einem Subjectivismus, der gar bald zur Verdunkelung des liturgischen Textes und seiner kirchlichen Melodie, zur Verweltlichung der Kirchenmusik führte.[1]) Es wurde die betreffende gregorianische Melodie dem mehrstimmigen Gesange öfter schon gar nicht mehr zu Grunde gelegt, und wo dies noch geschah, wurde sie durch die anderweitigen bunten Melodieführungen förmlich erdrückt. Auch bei den bessern und besten polyphonen Werken, selbst jenen Palestrina's nicht vollständig ausgenommen, läßt ferner die Behandlung des Textes gar Manches zu wünschen übrig; und durch die beständigen Imitationen kam selbst in diese Schöpfungen etwas Unruhiges und Ermüdendes, was sich von selbst dem Hörer aufdrängte.

Zu wundern ist es deshalb nicht, daß schon im 12. Jahrhunderte so manche Klagen auftauchen über diese erwähnten und noch andere derartige (z. B. den Gebrauch des religiösen Volksliedes, ferners die freilich noch sehr sporadisch vorkommende Anwendung verschiedener musikalischer Instrumente bei dem Gottesdienste u. s. w.) Uebelstände, welche den Choral zu verdrängen drohten. So z. B. klagt hierüber Johannes von Salisbury, wie Ambros in seiner Geschichte der Musik sagt[2]), und besonders der fromme Abt Aelred[3]) vom Revesby in England. Letzterer schildert die Kirchensänger seiner Zeit und deren Gestikulationen auf folgende Weise: „Dieser singt unten, Jener oben, Dieser dazwischen, ein Vierter theilt gleichsam die Noten und fällt mitten darein.

---

[1]) Vgl. Thalhofer l. c. S. 558. — Janssen, l. c. B. 6. S. 151. f.
[2]) B. II. S. 347. Vgl. B. IV. (Fragment) S. 12 ff.
[3]) Ein Zeitgenosse und Schüler des hl. Bernhard, in seinem Werke Speculum caritatis, Buch II. c. 23. Vgl. Schlecht, l. c. S. 160.

Nun wird die Stimme zurückgehalten, jetzt gebrochen, dann wird wieder stoßweise gesungen und nun wieder im breiten Tone .... manchmal, man muß sich schämen, es zu sagen, bricht man aus in ein pferdeähnliches Wiehern, und jetzt legt man alle männliche Kraft bei Seite und ergeht sich in weibischer Weichheit der Stimme ...., jetzt siehst Du den Menschen mit weitgeöffnetem Munde, als wenn der Athem ihm stockte, nicht singen, sondern hauchend gleichsam dahinsterben und mit einer lächerlichen Zurückhaltung der Stimme Stillschweigen drohen, und nun wieder die Seufzer der Sterbenden und die Schmerzensrufe der von Leiden Gequälten nachahmen. Dabei bewegen sie, Schauspielern ähnlich, den ganzen Körper, verzerren die Lippen, rollen die Augen und gestikulieren, den einzelnen Noten entsprechend, mit den Fingern; und diese lächerliche Ausgelassenheit nennt man Gottesdienst; und je reichlicher diese Possen getrieben werden, desto mehr, so ruft man laut, habe man Gott geehrt. Unterdessen steht das Volk da und staunt verwundernd und betäubt über den Lärm der Blasbälge, den Schall der Cymbeln, den Zusammenklang der Flöten; aber die ungeziemenden Gestikulationen der Sänger, die buhlerischen Biegungen der Stimmen betrachtet es nicht ohne Kichern und Lachen, so daß Du glauben möchtest, sie seien nicht in einem Bethaus, sondern im Schauspielhause, nicht zum Beten, sondern zum Schauen zusammengekommen. Man hat keine Scheu mehr vor jener furchtbaren Majestät, vor welcher man steht und versagt die schuldige Ehrfurcht jener heiligen Opferkrippe, wo Christus mystischer Weise in Windeln gewickelt wird, wo sein heiligstes Blut aus dem Kelche gekostet wird, wo die Himmel sich öffnen, die Engel herniedersteigen; wo das Irdische mit dem Himmlischen sich mischt und die Menschen den Engeln beigesellt werden."

Daß ähnliche beklagenswerthe Zustände nicht blos in England, sondern auch anderwärts, und nicht blos im zwölften, sondern auch im dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderte nicht selten vorhanden waren, kann man aus dem Decrete erkennen,

welches der Papst **Johannes** XXII. von **Avignon** aus im Jahre 1322 erlassen hat.

In diesem Decrete, welches in das kirchliche Rechtsbuch (Extravag. commun. l. III 1) übergegangen ist, kommen folgende Worte vor: „Während einige Schüler der neuen Schule das Einhalten des Zeitmaßes genau beobachten und auf neue Noten ihre Aufmerksamkeit richten, wollen sie lieber ihre selbstersonnenen Noten als die alten singen. Die kirchlichen Texte werden in semibreven und minimen (halbkurzen und kleinsten Noten) abgesungen und mit kleineren Noten überladen. Die Sänger zerschneiden die Melodie mit Hoquetten (schluchzerartigen Einlagen), machen sie schlüpfrig durch die Discante, vermischen zuweilen gemeine Triplen und Motette[1]) damit; und dies geschieht in einem solchen Maße, daß sie öfter die Grundlage des Antiphonars und Graduals außer Acht lassen, nicht wissen, worüber sie ihre Stimme aufbauen, und die Kirchentöne, welche sie nicht kennen, nicht nur nicht unterscheiden, sondern sogar durcheinanderwerfen.

In Folge einer solchen Notenmenge werden die züchtig steigenden und die sanft fallenden Gänge, wodurch sich die Kirchentöne von einander unterscheiden, verdunkelt. Sie eilen nämlich ruhelos fort, betäuben das Ohr, anstatt es zu erquicken, und ahmen durch ihre Geberden nach, was sie vortragen. Dadurch wird die nothwendige Andacht bei Seite geschoben und eine Ausgelassenheit, vor der man sich hüten sollte, öffentlich zur Schau gestellt . . . . . Daher schreiben wir nach Berathung mit unsern Brüdern strenge vor, daß in Zukunft Niemand sich erkühnen soll, Dieses oder Aehnliches in den genannten Officien,

---

[1]) **Motette** (mot) ist ein Denkspruch. Neben der gregor. Melodie mit dem liturgischen Texte sang man mitunter noch einen profanen Text oder Spruch (mot), nach einer zweiten Melodie. Vgl. **Ambros** l. c. B. II. S. 337. — In der späteren Zeit hieß man alle Sangestexte, die nicht zur Liturgie gehören, sondern eingeschaltet werden, Motetten. Heutzutage werden Musikstücke, welche den liturgischen Text enthalten, aber nicht die gregorianische Melodie haben, auch Motetten genannt.

besonders bei den canonischen Tageszeiten und der heil. Messe vorzubringen .... Unsere Absicht geht jedoch nicht dahin, durch dieses Schreiben zu verbieten, daß zuweilen, an Festtagen und bei besonderen Feierlichkeiten, während der hl. Messe und des übrigen Gottesdienstes, einige melodiöse Consonanzen, wie die Octav, Quint, Quart und dgl. über dem einfachen kirchlichen Gesange vorgetragen werden. Der (gregorianische) Gesang muß jedoch an sich unverletzt und ungeschmälert bleiben und es darf an der gut beschaffenen Musik nichts geändert werden; denn ein solcher Zusammenklang berührt sanft das Ohr, erweckt Andacht und bewahrt diejenigen, welche zum Lobe Gottes singen, vor Abspannung."

Wohl diesem energischen Decrete hat man es zuzuschreiben, daß die Componisten der nachfolgenden Zeit, besonders die bedeutenderen, bei ihren contrapunktischen Compositionen an dem gregorianischen Gesange festhielten. Indeß auch dieser ernste Erlaß konnte die weitere Entwicklung des polyphonen Gesanges bei dem Gottesdienste in der bisherigen Weise nicht hindern und den gregorianischen Gesang vor Schaden bewahren. Letzterer wurde auf immer engere Grenzen bei der liturgischen Andacht beschränkt; und bei vielen mehrstimmigen Compositionen war nur noch das Thema aus der Choralmelodie für das contrapunktische Tongewebe übrig geblieben. Ja selbst dieses wurde, wie schon erwähnt, manchmal nicht mehr aus dem Choral sondern aus weltlichen Volksliedern genommen.[1]) Kein Wunder ist es

---

[1]) Es gibt manche Messen jener Zeit, deren Thema nicht blos aus einem weltlichen Volksliede genommen ist, sondern die sogar nach solchen Volksliedern benannt worden sind. — Erwähnt muß jedoch hier werden, daß jene profanen Lieder zum kirchlichen Melodienbaue nicht im Contrast standen; es waren vielmehr dieselben Gesetze, dieselben Tonarten u. s. w., welche in denselben zur Anwendung kamen. Die ganze Verarbeitung der aus ihnen genommenen Themata konnte daher die nämliche sein wie bei einem Thema, das aus dem liturgischen Gesange genommen wird. Der kirchliche Charakter des Werkes selbst wurde daher durch die Unterlegung eines solchen Liedthemas, wie Jacob l. c. S. 396 meint, und in solcher contrapunktischen Umschaffung noch nicht alterirt. „Das Alltagsleben, schreibt Ambros, l. c.

also, wenn nach und nach die Klagen immer lauter wurden; von manchen Bischöfen die gänzliche Abschaffung der polyphonen Musik und die Rückkehr zum Choral verlangt wurde. Derartige Aeußerungen, welche zur Zeit des Concils von Trient laut geworden sind, werden wir unten anführen.

XIV.

Doch nun wollen wir zurückkehren zu den Meistern der Polyphonie und deren Werken.

Das Erste, was mir dabei auffiel, waren die vielen Namen von Geistlichen, welche sich unter den Meistern finden. So mancher moderner Kirchenmusiker unserer Zeit sieht den Geistlichen, der sich um die Reform der Kirchenmusik bemüht und etwa gar zu componieren sich unterfängt, von oben herab an und spricht: „Das sind nur Dilettanten", der Dilettantismus in der Kirchenmusik schießt jetzt in die Halme, wie noch nie zuvor." Was würde er sagen, wenn er einmal eine Kirchenmusikgeschichte durchlesen würde und dabei immer und immer wieder auf Geistliche (Canoniker, Dompröbste, Bischöfe, Mönche, Äbte) stößt, welche componiert und theoretische Werke geschaffen haben, die viele hundert Jahre von Fachkennern hochgehalten wurden und auch jetzt studiert werden. Ich habe es vielfach unterlassen, bei Vorführung der Namen speciell zu sagen, dieser und jener war ein Geistlicher; um im Allgemeinen zu sprechen, glaube ich nicht zu viel zu behaupten, wenn ich sage, gut $^3/_4$ derselben seien Geistliche gewesen.

Die Zahl der Meister ist eine so große, daß wir unmöglich alle aufzählen können; obwohl wir nicht verkennen, daß dies zu thun nicht blos vom historischen, sondern auch vom praktischen Standpunkte aus gut wäre, weil in letzterer Hinsicht für

B. III. S. 25, hatte einen poetischen Zug, darum büßte das ideale Leben der Kunst und Frömmigkeit nichts ein, wenn es jenes andere abspiegelte und zugleich erklärte; das Heilige wurde dadurch dem Niederländer nicht entweiht, wohl aber umgekehrt das Alltägliche geheiliget". Vgl. Haberl, Jahrb. 1889. S. 85.

die Auswahl der alten Meister zu Aufführungen dadurch einige Winke geboten wären, nämlich, welche in erster Linie zu berücksichtigen, welche zu meiden wären, u. s. w.

Jakob[1]) glaubt, um die Schöpfungen dieser Epoche in übersichtlicher Weise zu geben, solle man dieselben in drei Classen theilen, in die des strengen Styles, während des ganzen 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; in die des vorherrschend idealen Styles, ungefähr von 1350—1450; endlich in die des technisch vollendeten Styles, bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts.

Von denen der ersten Classe (13. und 14. Jahrhunderts) schreibt derselbe Auctor: Die Musik dieser Zeit erinnert in Allem an die Frühformen des gothischen Styles. Das Princip der gemeinsamen Behandlung ein und desselben Hauptsatzes durch alle Stimmen ist bereits herrschend geworden. Schon im 13. Jahrhundert finden sich Compositionen von 2 bis 4, ja 6 Stimmen. Sie sind streng diatonisch. Die Hauptstimme bildet der gregorianische Gesang; die Bewegung der übrigen Stimmen ist noch etwas schwerfällig. Die Harmonie jedoch ist im Vergleich zu jener der früheren Zeit erweitert; sie kennt die Unterschiede der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen, die wohlthuende Wirkung des Wechsels von Consonanz und Dissonanz und deren richtige Lösung. Auch die musica ficta wird herangezogen.[2])

---

[1]) L. c. S. 398.

[2]) Unter musica ficta verstand man nicht selten den Gebrauch der Diësis, d. i., wenn ich dieses Wort nach dem Sprachgebrauche nehme, welchen es in späterer Zeit bekommen, die Erhöhung eines Tones in der diatonischen Tonleiter um einen halben oder wohl auch das Zeichen dieser Erhöhung ♯ u. ♮. — In den früheren Jahrhunderten hatte man in der diatonischen Tonreihe nur das h manchmal um einen halben Ton vermindert und b gesungen, die anderen Töne blieben stets ohne jede Erhöhung oder Vertiefung, ganz so, wie sie der diatonischen Tonleiter nach waren. Später begann man, manche dieser Töne zu erhöhen und vertiefen. — Häufig bedeutete aber die musica ficta die Transposition, d. i. die Versetzung einer Melodie in eine höhere oder tiefere Lage, als in der sie ursprünglich geschrieben ist. Hiebei mußte, damit die Folge der ganzen und halben Töne nicht geändert würde, an einen anderen Schlüssel gedacht werden.

Die Harmonie klingt aber anfänglich noch öfters leer und herb und erfährt gegenüber der Stimmenführung zu secundäre Beachtung.

In den Compositionen der zweiten Classe von 1350—1450 zeigt die Melodie freiere Bewegung und einen eigenthümlich weichen Ausdruck; die Harmonie ist angenehm, voll und klar, wenn auch nicht so abgerundet, wie bei den Meistern der Blüthezeit des contrapunktischen Gesanges; die Diatonik wird durchwegs festgehalten; die Grundlage bildet der Choral; die Compositionen sind drei- und vierstimmig.

Die dritte Classe von 1450—1600 umfaßt Werke, die auf den ersten Blick erkennen lassen, daß die Kunst, die verschiedenen Stimmen zu einem organischen Ganzen nach den Gesetzen des Contrapunktes zu vereinigen, in dieser Zeit den Meistern ganz geläufig geworden. Es ward ihnen nicht mehr schwer, ihre Ideen in der vollendetsten Form zum Ausdruck zu bringen. Die polyphonen Meisterwerke jener Zeit stehen den großen Schöpfungen auf dem übrigen Gebiete der Kunst (Baukunst, Plastik, Malerei) ganz ebenbürtig an der Seite. Die Anlage der Werke ist ganz einheitlich; ein Hauptgedanke gibt allen Theilen das Maß, die Bewegung und Färbung; die Harmonie ist klar, vielseitig, formvollendet. Die Grundlage bildet der liturgische Gesang; die Tonart ist diatonisch.[1])

Anlangend die hervorragendsten Meister und deren Werke aus den erwähnten Zeitabschnitten wollen wir zuerst den Niederländern, d. i. den Musikmeistern, welche entweder Niederländer von Geburt waren, oder, wenn anderswo geboren, sich der Musikrichtung der Niederländer angeschlossen haben, uns zuwenden, den Niederländern, welche, wie ich schon früher gesagt habe, bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts für die Ausbildung des polyphonen, contrapunktischen Gesanges das Bedeutendste geleistet haben, und hierin sozusagen die Lehrer aller übrigen Völker geworden sind.

[1]) Über die Deutschen, siehe bei Janssen, Geschichte des deutschen Volkes. B. I. S. 206 ff.

XV.

Das 13. Jahrhundert ist musikalisch noch wenig durchforscht; indeß besitzen wir schon aus jener Zeit jetzt eine dreistimmige Messe[1]), welche bei aller Strenge in Melodie und Harmonie doch die neue Art der Musik schon völlig klar ausspricht. Die Messe gehörte der Gesangschule zu Tournay (Toornik) im Hennegau an, der Bischofsstadt, aus der viele tüchtige Musiker in jener Zeit hervorgingen. Jedoch schon Eingangs der Aufzählung niederländischer Meister möge, um falsche Vorstellungen hintanzuhalten, erwähnt sein, daß die Meister der Niederlande, welche wir jetzt zu nennen haben werden, nicht in der Heimat verblieben, sondern nach Süden, Burgund, Frankreich, Italien, vorzugsweise Rom zogen (die Musikbücher des Archivs der römischen Gesangskapelle[2])

---

[1]) Coussemaker, Paris, Didron 1861.

[2]) Die päpstliche Kapelle hatte sich schon in früher Zeit das Recht erworben, die bedeutendsten Werke, welche sich bei Aufführungen des Beifalls des Papstes und der päpstlichen Sänger erfreuten, als alleiniges Eigenthum zu betrachten. Sie ließ die also erworbenen Werke, mochten dieselben nun von Römern oder von Anderen, auch wohl von Solchen, die niemals in Rom gewesen sind, herrühren, von besonders dazu bei der Kapelle angestellten Schreibern in sehr große Codices niederschreiben. Diese Codices hatten ein Format von der größten Höhe und Breite; die Blätter waren von starkem Pergament; die einzelnen Noten und Buchstaben des Textes auf die dauerhafteste Weise daselbst eingefügt. Die Blätter waren auf das Reichste mit Initialen, Blumen, Arabesken und anderen Zierrathen geschmückt.

Noten und Buchstaben waren so groß, daß sie, wenn das Buch auf das Pult gestellt wurde, von allen Sängern zu gleicher Zeit eingesehen werden konnten. Der Schatz, den die Capelle in dieser Weise im Laufe der Jahrhunderte aufgespeichert hat, ist sehr groß. Diese Kapellenbücher sind auf diese Weise zu einem ganz unschätzbaren Führer und Leiter durch die fortschreitende Kunst geworden. Eine Unzahl von Werken sind auf diesen Blättern verzeichnet, Namen von alten Meistern, deren Leben und Schicksale sonst ganz unbekannt, ja deren Namen längst schon verklungen wären, wenn ihre Arbeiten hier nicht Zeugnis ablegten von ihrem Fleiß und ihrem ernsten Streben.

Den Katalog des päpstlichen Kapellarchiv's publicierte Dr. Haberl zuerst in Rob. Eitner's Monatshefte für Musik-Geschichte und dann selbst-

weisen in der ersten Zeit ihrer polyphonen Leistungen fast lauter Namen niederländischer Meister auf); ein Umstand, der auch auf die Compositionen derselben einen sehr günstigen Einfluß ausübte. Wahrscheinlich wären die niederländischen Künstler in ihrem nordischen, praktischen, handeltreibenden Lande, beim Schnurren der Webstühle und dem Gewühl der Schiffsleute nicht zu jenem hohen Schwunge in der Musik gekommen, welchen wir an ihnen bewundern. In dem sonnigen, warmen Süden emancipierten sie sich von dem realistischen Wesen ihrer Heimat, ihre Musik empfing im Süden das sonnige Colorit, die reiz- und klangvolle Melodie. Umgab sie ja in Italien eine ganz eigene Atmosphäre von Kunst und feiner, vornehmer Sitte; hier leuchteten die unvergänglichen Schätze der Antike, die Kunstdenkmäler in Bau- und Bildwerken, die Pracht und der Reichthum des südlichen Lebens; was Alles mächtig beitrug, das starre Wesen ihrer contrapunktischen Musik zu idealisieren und zu vergeistigen. Die Wechselwirkungen zwischen italienischen und niederländischen Künstlern waren die Grundlage für den jetzt folgenden ungeahnten Aufschwung dieser Musikgattung.

Schon der Erste der Niederländer, der zum ersten Male wirkliche Kunstwerke im polyphonen Style schuf, Wilhelm Du Fay[1]) war Sänger der päpstlichen Sängerschule. Der Ort seiner Geburt ist Chimay, ein Städtchen im Hennegau, nahe bei Cambrey; er ist geboren nicht vor 1400. Im Jahre 1428 erscheint er als Sänger der päpstlichen Kapelle in

---

ständig als 2. Heft der „Bausteine für Musik-Geschichte“ (Leipzig, Breitkopf, 1888). Derselbe ließ als 3. Heft der Bausteine „die römische schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ folgen (1888), das in Verbindung mit dem 1. Hefte (Wilh. Du Fay 1885 ausgegeben) eine wesentliche Lücke der Musik-Geschichte von 1450—1550 ausfüllt.

[1]) Vgl. Haberl, Cäcil. Kalender, Jahrg. 1884, S. 27; Ambros, l. c. B. II. S. 453. — Ueber Dufay und die Niederländer überhaupt lese auch Schlecht, l. c. S. 80 u. ff.; und siehe daselbst auch die Musikbeispiele.

Rom; 1436 wurde er zum Canonikus von Cambrey ernannt, nahm aber erst 1450 seinen ständigen Aufenthalt in Cambray, und starb daselbst im Jahre 1474.

Seine Werke, besonders seine Messen, weisen eine gewandte Stimmführung auf, große Innigkeit und stellenweise eine ganz vollendete Schönheit. Ambros[1]) sagt über die Werke dieses Meisters: „Es sind Arbeiten von geklärtem, edlen Style, in denen sich die innige Gefühlswärme und der reine Schönheitssinn Dufay's in der anziehendsten Weise ausspricht . . . fast durchgängig ist der Ausdruck einer wundersam süßen Wehmuth und holdseligen Innigkeit über diese Sätze gebreitet . . . nirgends wird der Zug und Gang der Stimmen lebhafter oder energischer, Alles liegt in der Verklärung desselben reinen Lichtes da und wo jener lieblich wehmüthige Ausdruck je einmal zurücktritt, bleibt wenigstens ein eigenthümlich mild ernster, stillfeierlicher Motettenklang übrig . . . Die Stimmführung ist durchgehends sehr fein belebt . . . Der ideale Zug des Ganzen hilft über manche befremdliche Wendung, über manchen terzenlosen Leerklang hinüber, welche jenen Frühzeiten der Kunst angehören. Selbst der mager zweistimmige Satz gewinnt unter Dufay's Händen Wärme, Färbung und Leben."

Gleichzeitig mit Dufay ist Egid Binchois,[2]) von seinem Geburtsort Binch, einem Städtchen bei Mons im Hennegau so benannt. Er lebte an dem kunstsinnigen burgundischen Hofe und erhielt um 1438 durch Philipp den Guten eine Präbende in Mons. Er starb zu Lille 1460. Von seinen Werken hat sich bis jetzt nur wenig vorgefunden.

[1]) Musikgeschichte, B. II. S. 456. Vgl. auch Haberl's „Bausteine für Musikgeschichte" I. S. 132 ff., wo die nachgewiesenen Compositionen Dufay's aufgezählt werden. Auch die Biographie Dufay's hat Haberl in demselben Hefte mit großem Fleiße, gestützt auf Fetis, Baini, Kiesewetter, Coussmacker, Houdoy u. s. w. und seine eigenen archivalischen Forschungen, zusammengestellt.

[2]) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik, B. II. S. 458 f.; Haberl, Cäcil. Cal. 1884, S. 22.

In den römischen Kapellenbüchern scheint ferner auf Vinzenz Faugues,[1]) dessen Werke (einige Messen) zwischen den Jahren 1447—1455 in den Musikbüchern der päpstlichen Kapelle eingetragen sind. Er ist ein Niederländer, sein Geburtsjahr und dessen sonstige Lebensschicksale sind nicht sicher bekannt. Er ist Dufay verwandt in schöner, melodiöser Führung der Stimmen, im ausdrucksvollen Gesange, aber sein Tonsatz ist einfacher als wie bei Dufay.

Ein Zeitgenosse von Faugues war Eloy,[2]) von dessen Lebensschicksalen wir nur wissen, daß er um die Mitte des 15. Jahrhunderts gelebt hat. Das Archiv der päpstlichen Kapelle bewahrt eine große Messe seiner Feder über das dixerunt discipuli; sie ist nach Tinktoris voll Ernst und Erhabenheit.

Mit Umgehung einiger Meister — z. B. Caron oder Carontis, der als Schüler Dufay's genannt wird und in dem Zeitraum von 1420—1480 gelebt haben mag; Jakob Hobrecht,[3]) wahrscheinlich aus den Rheinlanden stammend, geboren um 1430, gestorben 1507, Kapellmeister in Utrecht und dann in Antwerpen — kommen wir auf Johannes Okenheim (Okeghem), wohl zwischen 1415 und 1420 in Flandern geboren, welcher sich in der Musikgeschichte den Namen eines Patriarchen der Musik erworben. Er war der Großmeister der canonischen Künste und der geistige Stammvater der nachkommenden Künstlergenerationen.

---

[1]) Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 460 ff.; Kornmüller, Lexik. 135.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. S. 462.

[3]) Vgl. Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes, B. I. S. 208. Obrecht's Werke tragen den Zug strenger Erhabenheit an sich. Ambros l. c. B. III. S. 180—184, wo er des Meisters Messen und Motetten bespricht, nennt unter Letzteren allein schon das 5stimmige salve crux, arbor vitae „einen völlig riesenhaften gothischen Münster aus Tönen." Groß, ernst, erhaben blicken uns seine Werke an, manchmal alterthümlich fremd, düster; manchmal überraschen uns in der feinen Detailmalerei Züge eines feinen, hochentwickelten Schönheitssinnes, ein Ausdruck von Innigkeit und Wehmuth, der einen zur Bewunderung hinreißt. Vgl. Schlecht, l. c. S. 82; Ambros, l. c. B. III. S. 179 f.; Haberl, l. c. Jahrg. 1884, S. 25.

Ein Schüler Dufay's, wurzelte er im Boden seiner Zeit und hat die Überlieferung der ganzen vorherigen Zeit in sich aufgenommen, sie gründlich verarbeitet und eifrig weitergebildet. Der Charakter seiner Werke ist ideal, voll milder Ruhe und fast wehmüthiger Andacht; die Form bedeutend fortgebildet; das tiefste Verständnis der Kirchentöne verbindet sich mit einer erstaunlichen Fertigkeit in allen canonischen Satzkünsten und einer ganz originellen, klangvollen Harmonie.[1])

Der genialste Schüler Okenheims ist Josquin de Près,[2]) im Hennegau um 1445 geboren, an den Höfen zu Florenz, Ferrara, Rom und Paris als Musiker thätig und hoch geehrt; er starb 1521 als Propst des Domkapitels zu Condé in Burgund. In ihm tritt uns eine wirklich geniale Begabung entgegen; ein schaffender Künstlergeist, dem die Tonkunst einen Fortschritt und eine Verklärung verdankte, die das frühere Schaffen in dieser Musikgattung in den Schatten stellte. Commer, der fleißige Forscher und Herausgeber geistlicher Gesänge schreibt über Josquin: „Wenn man bedenkt, daß Josquin's Vorbilder nur solche waren, bei denen die künstliche Zusammenstellung contrapunktischer Sätze als Hauptsache galt, wenn man sieht, wie er in seinen Motetten die früheren Schranken zerbrach und es versuchte, neben den contrapunktischen Künsteleien dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben, so muß man über seine Leistungen staunen.“ Kiesewetter rechnet ihn unter die größten musikalischen Genies aller Zeiten. Ebenso urtheilt über ihn der berühmte Musikhistoriker Ambros,[3]) dessen besonderer Liebling Josquin geworden.

Aus der Zeit Josquin's, die an ausgezeichneten Tonwerken

---

[1]) Vgl. Rob. Eitner's Monatshefte für Musik-Geschichte, XI. Jahrg. 1879. Nr. 3; Ambros, l. c. S. 170 ff.; Haberl, l. c. S. 23; Jakob l. c. S. 405; Schlecht, l. c. S. 81; Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes, B. I. S. 208 ff.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. S. 200 ff.; Haberl, l. c. Jahrg. 1880, 1882, 1884.

[3]) Geschichte der Musik, B. III S. 200 ff.; Vgl. Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik S. 83; Janssen, I. 208.

so reich war, ist neben Pierre de la rue und Anton Brumel[1]) noch zu nennen Loyset Compère, der Romantiker unter den Niederländern, wie ihn Ambros treffend bezeichnet, dessen Werke von zarter, inniger Empfindung durchweht sind, die ebenso warm und andächtig als kindlich und froh geschrieben sind. Er starb als Canoniker und Kanzler der Cathedrale von St. Quentin im Jahre 1518. — Unter den Nachfolgern Josquin's wird gerühmt Antonius von Fevin, geboren zu Orleans, gestorben 1514 und zwar erst 24 oder 25 Jahre alt, aber von vollreifer Meisterschaft.[2]) Sein Hauptwerk sind die Lamentationen. Von seiner Messe „Ave Maria" sagt Glarean: „Kaum kenne ich etwas anmuthiger Klingendes als diese Messe;" ferners Eleazar Gênet, von den Italienern nach seinem Geburtsorte Karpentras in Frankreich, Karpentras oder il Carpentrasso genannt. Er ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren, trat unter Leo X. in die päpstliche Kapelle ein, und erhielt von demselben im Jahre 1518 die Würde eines Bischofes in partibus; ferners Johannes Mouton[3]), ein Schüler und Zeitgenosse Josquin's, der seinen großen Meister nur um ein Jahr überlebte; er starb 1522 als Canonikus zu St. Quentin; dann Nikolaus Gombert,[4]) aus Brügge, Musikus Kaiser Karls V., dessen von heiliger Stimmung erfülltes Pater noster noch heute auf die Zuhörer eine große Wirkung übt; ferners Jakob Clemens mit dem Beinamen non papa, — damit er hiedurch von dem gleichzeitigen Papste Clemens VII. unterschieden werde — wahrscheinlich Priester und an der päpstlichen Sängerkapelle thätig, gestorben vor 1559, wie Dr. Proske behauptet. Er war der geistige

---

[1]) Über diese und viele andere niederländische Meister siehe bei Eitner's Monatshefte; Bäumker, Geschichte der Kirchenmusik in Deutschland. (Freiburg, Herder); Ambros l. c. S. 234 ff.; Janssen, I. 209 ff.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. S. 274 ff.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 278 f.

[4]) Vgl. Haberl, Cäcil. Kal. 1884. S. 27.

Zwillingsbruder Palestrina's, von außerordentlicher Begabung; und nur der unmittelbaren Nähe eines Orlandus Lassus und eines Palestrina's ist es zuzuschreiben, daß Clemens so bald vergessen wurde. Ambros (l. c. S. 307) sagt von dem 6stimmigen ave martyr gloriosa (Barbara) des Clemens, „hier stehe der ganze Palestrina fertig da", und bei der 7stimmigen Motette ego flos campi müsse man sich immerfort erst besinnen, daß man hier nicht Palestrina, sondern einen älteren Meister vor sich habe.

Der größte Musiker, welcher die niederländische Schule abschließt, ist Orlandus Lassus (Roland de Lattre) geboren zu Mons im Hennegau 1520, gestorben 1594 als Hofkapellmeister zu München. Orlandus kam schon im 12. Jahre nach Mailand und Sicilien, trat mit 18 Jahren in musikalische Dienste zu Neapel, war mit 21 Jahren Kapellmeister zu St. Johann im Lateran in Rom und wurde nach einem längeren Aufenthalte in Antwerpen im Jahre 1557 an die berühmte Hofkapelle Albert V. nach München berufen.[1]) Seine Werke sind zahllos; wie ihn dieselben nach ihrem innern Werthe über alle seine Vorgänger erheben, so kann auch Keiner an Productivität ihm gleichgestellt werden; man schätzt die Zahl derselben auf 2000. Seine Söhne sammelten nach dessen Tode die auserlesensten der 2—12stimmigen Motetten ihres Vaters in dem großen Werke, Magnum opus musicum betitelt, mit 516 Nummern. Dr. Proske, der ausgezeichnete Kenner der polyphonen Werke jener Zeit, dessen Einleitung zu seiner „musica divina" nicht genug empfohlen werden kann, hat auch diese Nummern des großen Meisters Orlandus Lassus in Partitur gebracht und an jede Nummer kurze und geistvolle Bemerkungen angeknüpft. Orlandus steht in seinen Compositionen auf dem kirchlich-liturgischen Boden; nimmt seine Motive vorzugsweise aus dem Choral, besonders bei seinen Hymnen und Motetten, und arbeitet die durchführenden Stimmen in beständiger Wechselbeziehung zu dem leitenden Thema durch. Seine Compositionen, die er für die Kirche geschrieben hat, sind

[1]) Vgl. Ambros, l. c. S. 346 ff.; Haberl, l. c. Jahrgang 1877, 1882 ff.; Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B. VI. S. 148 f.

durchweg diatonisch, obwohl er auch in der Chromatik vollkommen bewandert war. Der Text kommt bei ihm zur vollen Geltung, insoweit es bei der großen Stimmenzahl seiner Werke möglich war.[1])

XVI.

Blicken wir auch auf die andern Länder, Frankreich, England, Spanien und Deutschland.

In Frankreich kam die polyphone Musik schon frühzeitig beim Gottesdienste in Verwendung, wie ich wiederholt erwähnt habe. Schon in der päpstlichen Kapelle zu Avignon, welche nebst Niederländern vorzüglich Franzosen in sich schloß, ward diese Musikgattung gepflegt. Später war es besonders der burgundische Hof, der dem polyphonen Gesange eine Heimstätte gewährte. Ich habe schon einen oder den andern niederländischen Meister genannt, welcher an diesem Hofe angestellt war. Nebst dem schon aufgezählten Binchois zeichnete sich an demselben Hofe aus Anton Busnois,[2]) der um 1467 der burgundischen Hofkapelle angehörte und später Domdechant in Boorne wurde. Aus der spätern Zeit, in welcher sich der Einfluß der niederländischen Schule noch sehr geltend machte, sind besonders zu nennen Jakob Arkadelt, der gegen 1536 nach Italien kam und um 1540 Sänger in der päpstlichen Kapelle wurde. Später gieng er als Kapellmeister des Cardinals Carl von Lothringen nach Paris. Das Jahr 1575 wird als sein Todesjahr angegeben. Er gehört zu den tüchtigsten Kirchen-Componisten seiner Zeit; seine Werke tragen den Ernst der niederländischen Schule an sich, aber verfeinert und vergeistigt nach dem französischen Sinne;[3]) ferners Goudimel, um 1505 zu

---

[1]) Vgl. Witt's Flieg. Bl. 1886. S. 52 f., S. 73 f.; 1887, S. 53 ff. — Lassus hat auch eine große Zahl von Madrigalen (weltliche, joviale Lieder, vielfach erotischer Natur) componirt, die voll Laune und urkräftigem Humor sind. — Über Madrigale werden wir weiter unten mehr sprechen.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 463 ff.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. S. 576. — Arkadelt wird als Mitschöpfer des Madrigals, jenes kleinen lyrischen Gedichtes von abwechselnd kurzen und langen gereimten Versen, wobei nur ein Gedanke durchgeführt werden darf.

Vaison im Avignonischen geboren. Im Jahre 1555 finden wir ihn in Paris; er starb 1572 in Lyon. Er schrieb Messen und Motetten für 5, 6, 8 und 12 Stimmen. In seiner Messe „Audi filia" findet Ambros einen vollständigen Palestrina-Styl. Goudimels Werke, besonders seine Messen und Motetten sind anmuthig und zart; ungekünstelt in der Durchführung.[1])

Manche französische Meister jener Zeit jedoch, und besonders in späterer Zeit, verfielen in Aeußerlichkeiten und oberflächliches Wesen; und je mehr sie den Einfluß der niederländischen Schule abstreiften, desto mehr entarteten ihre Werke.

Auch England, das, wie ich schon oben berichtet habe, auch in dem gregorianischen Gesange so große Erfolge aufzuweisen hatte, ist in der polyphonen Musik nicht zurückgeblieben. Manche Meister Englands, wie Dunstable († 1458), Lionel Power finden sich mit einigen ihrer Werke in den Musikbüchern der päpstlichen Kapelle.[2])

Aus späterer Zeit sind zu nennen John Dygon, Prior von St. Augustin in Canterbury († 1509); Christopher Tye aus Westmünster, 1545 Doctor der Musik zu Cambridge, Organist der köngl. Kapelle; besonders aber Thomas Tallis, bis 1585 Organist der königl. Kapelle[3]) und dessen Schüler William Bird (1538—1623). Der Charakter der Tonwerke derselben ist zwar nicht so geistvoll wie jener der Niederländer, aber ernst und edel. Selbst zur Zeit als England bereits der Kirche entfremdet worden, hielt man noch an der überlieferten kirch-

---

genannt, worin er sich durch sinnige zarte, überaus einschmeichelnde Melodik auszeichnete. Seine Madrigale waren im Publikum so beliebt, daß Jahr für Jahr neue Auflagen derselben erfolgten. Das Madrigale desselben il bianco e dolce cigno ist neuerlich durch Burney wieder sehr bekannt geworden. Vgl. Ambros l. c. S. 577 f.

[1]) Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 578 f.; Jacob, l. c. S. 408; Haberl, l. c. 1884 S. 33; allgem Musik-Zeitung, Leipzig 1874.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. B. II. S. 471; Kornmüller, Lex. S. 124 u. a. O.; Jacob, S. 402.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. S. 452.

lichen Musik fest, und hat England noch bis zu unserer Zeit herab für die kirchliche Musik die edlere Tradition bewahrt.

Bei den Spaniern ist der Einfluß der Niederländer unverkennbar. Es waren aber auch viele niederländische Meister an den bischöflichen Kirchen Spaniens thätig. Zu nennen ist neben dem schon oben erwähnten blinden Musiktheoretiker Franz Salinas, welcher auch im Orgelspiele sehr berühmt war, gestorben zu Salamanka 1590,[1]) besonders Christophero Morales aus Sevilla, der unter Paul III. 1535 in die römische Kapelle eintrat und ihr bis 1548 angehörte. Auch er war in der niederländischen Schule gebildet worden; er trug aber das feurige Temperament seines Heimatlandes in die strenge nordische Musik hinein und aus diesem Gemische in Verbindung mit den Eindrücken auf italienischem Boden entstanden in seiner Hand Gebilde von hohem, idealen Schwunge, in den strengen Kunstformen des Contrapunktes. Ferner sind zu nennen die Schüler des Morales Franz Guerrero, Kapellmeister zu Sevilla; Didako Ortiz von Toledo, Kapellmeister zu Neapel.[2]) Alle diese Spanier überragt aber durch vollendete Reinheit des kirchlichen Styles und geistvolle Conception der Priester Ludovico da Vittoria,[3]) der früh schon nach Rom gekommen und 1575 als Kapellmeister zu St. Apollinare in Rom erscheint. Seine Compositionen (Messen, Hymnen, Lamentationen u. s. w.) sind sehr zahlreich; als die Krone aller Werke des Meisters nennt Dr. Proske, der fleißige Sammler altkirchlicher Gesänge, eine 6stimmige Messe pro defunctis, welche Haberl im 2. Jahrgang der Musica divina veröffentlicht hat.

Wenn wir nun nach den Meistern der Polyphonie in Deutschland fragen, so möchte man meinen, es wären deren schon im 13. und 14. Jahrhundert Viele zu finden. Ist ja die Polyphonie gleichsam eine Schwester der Gothik, welche bekannter-

---

[1]) 1577 gab er seine, im herrlichen Latein geschriebenen libri septem de Musica heraus. Vgl. Kornmüller, Lexic. S. 388.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 574 f.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. B. IV (Fragm.) S. 70.

maßen in Deutschland den fruchtbarsten Boden fand. Auf dieselbe Vermuthung kommt man, wenn man beobachtet, wie in Deutschland, und besonders in Süddeutschland, Orgelbau und Orgelspiel schon in früher Zeit zur großen Blüte gelangt war;[1]) oder wenn man an das deutsche Volslied denkt, welches schon im 13. und 14. Jahrhundert sich zur hohen Schönheit entfaltet hat.[2]) Das damalige Volkslied stand ja im innigen Zusammenhange mit dem liturgischen Gesange, besonders mit den liturgischen Hymnen, auf welche das Volkslied fort und fort zurückkommt, an welche es anklingt, wie z. B. an den Hymnus: creator alme siderum und wieder an den Jesu corona virginum. In dem Lochheimer[3]) Liederbuch (geschrieben von 1455—1460) finden wir Compositionen, welche eine große Gewandtheit im Contrapunkt zeigen; wiewohl die meisten derselben das Lied oder den cantus firmus als Canon in der Tenor- oder Baßstimme haben und auch die zwei begleitenden Stimmen thematisch behandelt sind, so herrscht doch in denselben eine Freiheit der Stimmführung und eine Lieblichkeit der Harmonie, daß man sieht, die Meister haben die Kunst der polyphonen Musik vollständig inne gehabt.[4]) War aber den Deutschen diese Musik-

---

[1]) Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes. B. I. S. 212 ff.

[2]) Janssen, l c. S. 217 ff.; Görres, Altdeutsche Volks- und Meisterlieder; Dreves, S. J., „O Christ hie merk".

[3]) Janssen, Geschichte des deutschen Volkes schreibt, B. I. S. 207: „Früher irrthümlich „Lochauer", jetzt von dem sonst sehr sorgfältigen Herausgeber F. W. Arnold in Chrysanders Jahrb. für musikalische Wissenschaft 2, 1—234 ebenso irrthümlich „Locheimer" Liederbuch genannt. Das niederbayerische Dorf Locheim hat mit demselben ebenso wenig etwas zu schaffen, wie ein „sanglustiger Jude", den Arnold als Schreiber und Besitzer desselben vermuthet. Der Besitzer war Wölflein von Lochamer und gehörte wahrscheinlich dem Nürnberger Geschlecht der von Locham an." Vgl. Haberl, Bausteeine für Musik-Geschichte I. S. 32.

[4]) „Welche Geübtheit," schreibt Janssen, I. S. 229, „man im Laufe des Jahrhunderts im polyphonen Tonsatz gewonnen hatte, zeigen die, „aus sonderer künstlicher Art und mit höchstem Fleiß" im J. 1512 bei Erhard Oeglin herausgegebenen vierstimmigen deutschen Kirchengesänge. Das volksmäßige Kirchenlied erscheint in demselben, als Tenor in durch Pausen getrennten Strophen, eingefaßt von contrapunktisch figurierten Stimmen, wie

gattung vollkommen geläufig, so mußte sie auch, wie in den andern Ländern in der Kirche geübt worden sein.

Und dennoch wissen wir fast keine Meister der Polyphonie und fast nichts von deren Compositionen aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Der Grund wird wohl sein, daß Deutschland diesbezüglich noch zu wenig durchforscht ist, und daß die Gräuel des dreißigjährigen Krieges viele dieser Schätze vernichtet haben. In der 2. Hälfte des 15 Jahrhunderts jedoch treten uns Meister entgegen, welche an Tüchtigkeit denen der andern Länder durchaus nicht nachstehen. Mit Umgehung des Conrad Baumann, eines berühmten blinden Organisten, geb. ca. 1410 zu Nürnberg, gest. 1473 am Hofe Albrecht III. in München; dann des Paul Hofheimer — geb. 1449 in Radstadt im Salzburgischen, berühmter Organist[1]) am Hofe Kaiser Maximilians[2]) — und Anderer[3]) nenne ich nur aus der Zeit Okenheims, den großen Tonsetzer Heinrich Isaak, geboren wahrscheinlich in Prag um 1430, gestorben als Kapellmeister des Kaisers Maximilian um 1517 oder 1518; er war ein Schüler Okenheims und verleugnet in seinen Werken nirgends die niederländische Schule. Er legt in seinen Compositionen gerne den liturgischen Gesang zu Grunde, so in seinen Messen für drei gleiche Stimmen; besonders aber in dem großen, das ganze Kirchenjahr umfassenden Werke, Choralis constantinus für vier Stimmen, von Isaak begonnen und nach dessen Tod von Ludwig Senfl, seinem Schüler, vollendet. Sehr gerühmt werden auch seine Lamentationen[4]).

---

ein altes Heiligenbild im geschnitztem Altarschrein". Vgl. Ambros, III. S. 368 und Prof. Walter's Abhandl. „die Componisten vor Palestrina" bei Haberl l. c. 1884, S. 28.

[1]) Ottmar Luscinius schrieb über ihn: „Alle seine Arbeiten sind durchsichtig u. verständlich; nichts darin ist trocken und kalt und Niemand wird des Anhörens jener wahrhaft engelgleichen Harmonie müde." Bäumker, Tonkunst 161.

[2]) Des großen Förderer deutscher Wissenschaft und Kunst; vgl. Janssen, l. c. S. 124 ff.; 132 ff.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. S. 366 ff.: Schlecht, l. c. S. 85 ff.; Janssen, l. c. B. I. S. 212 ff.

[4]) Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B. VI., S. 147.

Ein anderer großer Meister war Heinrich Fink, der in Polen seine musikalische Ausbildung erhielt[1]) und von 1492 an im Dienste der polnischen Könige stand. Seine Compositioren (Hymnen, auch Messen u. s. w.) schließen sich an den liturgischen Gesang an und zeigen eine große Gewandtheit in contrapunktischer Musik.[2]) Zu nennen ist ferner Stephan Mahu,[3]) berühmt durch seine vierstimmigen Lamentationen; ferner Leonhard Pamminger aus Oberösterreich, gestorben 1568 zu Passau; ferner Ludwig Senfl aus Basel, ein Schüler Isaak's, von 1526 bis zu seinem Tode 1555 Musikus des Herzogs Wilhelm von Bayern. Seine Werke, Motetten (Quinque salutationes D. N. J. Chr.) Magnificat octo tonorum 4. voc. u. s. w. — sind sehr zahlreich und werden von den Musikkennern hoch gehalten.[4]) Erwähnt möge jedoch sein, daß bei ihm einigermaßen schon jene Richtung hervortritt, welche der Melodie, die den Compositionen zu Grunde liegt, dem „schlechten einfältigen Tenor", wie Luther sich ausdrückte, die Herrschaft einräumt und die ganze harmonische Entfaltung ihr dienstbar macht; ein Umstand, der uns theilweise erklärt, warum Luther gerade diesem Meister seine Sympathien zugewendet und ihn zu seinem Liebling erkoren hat.

Die deutschen unsterblichen Meister am Ausgange des 16. und Beginne des 17. Jahrhunderts, wie Leo Hasler,

---

Von Isaak ist auch das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen". Beispiele seiner Compositionen — sowie fast sämmtlicher Anderer der von uns genannten Meister der Polyphonie — siehe bei Ambros l. c.; Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik und besonders in Dr. Proske's musica divina.

[1]) Daß auch in Polen im 15., 16. und 17. Jahrhundert die Kirchenmusik blühte, gefördert durch die Könige Polens und das von Sigismund I. 1543 gegründete Musik-Colleg der Roratisten, zeigt der gegenwärtige Domkapellmeister von Posen, Hr. Surczynski, in zwei längeren Artikeln in der Musica s. v. Toulouse, Jhrg. 1888. Vgl. meine Vierteljahrsschr. Jhrg. IV. S. 186.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. S. 369 ff. Walter, l. c. S. 29.

[3]) Vgl. Haberl, Cäcil. Kal. 1884. S. 31. — Dessen Compositionen siehe in Forster's Motettensammlung und bei Forkel. Vgl. Kornmüller, Lex. S. 297.

[4]) Vgl. Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes, B. I. S. 208; B. VI. S. 147 f.

Jakob Gallus, eigentlich Hänl oder Handl, werde ich weiter unten besprechen, da bei ihnen der bei Senfl bezeichnete Umschwung in der Musik noch viel mehr hervortritt und sie deßhalb besser der nächsten Periode eingereiht werden.

XVII.

Und nun schließlich einen Blick auf Italien. So lange der päpstliche Hof in Avignon war, fand die polyphone Musik in Rom fast gar keine Pflege. Mit der Uebersiedlung desselben nach Rom kam auch die Art des Discantierens und des Faux Bourdon dorthin. Die großen Meister der niederländischen Schule, deren nicht Wenige, wie ich schon gesagt habe, nach Rom kamen, verschafften der polyphonen Musik dort immer mehr Boden; und als endlich die Italiener selbst dieser Musikgattung sich zuwandten, was der Norden und die anderen Länder ihnen zugetragen, in sich aufnahmen, verarbeiteten, und es, mit ihrem eigenen Colorite versehen, als etwas Neues, Selbstständiges wieder hervorgaben: da war das Übergewicht der Niederländer überwunden, da war für Rom abermals der Zeitpunkt gekommen, in dem es nicht blos in seiner äußeren Machtstellung der Mittelpunkt der Welt war, nicht blos auf den anderen Gebieten der Kunst als geistiger Brennpunkt dem ganzen Erdkreise leuchtete, sondern auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik jene Höhe einzunehmen begann, zu der alle Nationen in Bewunderung und Anerkennung aufblicken. Es geschah dies durch die päpstliche Sängerkapelle oder, wie man sie nach Sixtus IV. (1471—1484) auch nannte,[1])

[1]) Nicolaus V. hat im Jahre 1450 bekanntermaßen begonnen, die Peterskirche umzubauen. Aber von den Anfängen, St. Peter umzubauen, bis zur Zeit, wo der Wunderbau vollendet dastand, verging nahezu ein Jahrhundert (vgl. Jacob l. c. S. 91 f.) — Sixtus IV., einem Bedürfnisse Rechnung tragend, hatte in den Palastreihen des anstoßenden Vatikan eine eigene Kapelle erbaut, wo die vornehmsten kirchlichen Feierlichkeiten unterdessen abgehalten werden sollten. — Diese Kapelle, zur Erinnerung an den Erbauer, sixtinische genannt, ist später von Michael Angelo († 1564) ausgeschmückt worden, und zwar in einer Weise, welche diese Kapelle — wenn ich absehe von den Forderungen, welche das Christenthum an die

die capella sixtina und durch die großen Meister derselben. Die polyphonen Leistungen der italienischen Componisten sind, wie Jakob sagt, eine eigenthümliche Mischung des strengern, vor Allem von den Deutschen cultivierten Styles, mit dem weicheren, italienischen. Sie stehen durchaus auf kirchlich-traditionellem Boden; sie holen die Themata ausschließlich aus dem gregorianischen Gesange; sie halten fest an den Tonarten desselben und behandeln danach auch die Einzelstimmen; aber sie suchen mit besonderer Sorgfalt das leicht Sangbare, das weich Ansprechende, eine klare, rythmische Theilung und volle, angenehme Harmonien.

Als der Erste, der aus der Reihe der italienischen Meister hervorragt, ist zu nennen Constanzo Festa, ein geborner Florentiner, von 1517 an Sänger der päpstlichen Kapelle, gestorben 1545. In ihm vereinigen sich zum ersten Male die Elemente der niederländischen Schule und der italienischen Gesangsweise. In seinen Motetten liegt viel Poësievolles, Alles ist so zart, wie die älteren Bilder der umbrischen Malerschule. Von seinen Werken hat sich besonders ein Te Deum bis auf den

---

Kunst stellt — zu dem hervorragendsten Kunstwerke der Welt machte. Der Pinsel des Malers zauberte eine ideale Architectur über die ganze Fläche des Gewölbes, in der Mitte, im gleichsam offenen Himmelsraum erstand die Schöpfungsgeschichte in mehreren kleineren und größeren Bildern, während an den Seiten entlang, neben einer Fülle anderer, leider vielfach ganz nackten, mehr heidnischen als christlichen Darstellungen die hoheitsvollen Gestalten der Propheten und Sybillen herunterblicken. Das Hauptgemälde in der Kapelle stellt uns in gigantischer Ausführung das letzte Gericht vor Augen.

Dieser mit so großer Kunst geschmückte Raum war nun der Ort, an dem die weihevollen Gesänge der päpstlichen Kapelle ertönten und der liturgische Gesang seine höchste Ausschmückung erreichte, und von diesem Orte erhielt nun, wie einige sagen, die ganze Sängerkapelle den Namen sixtinische.

Die sixtinische Kapelle ist die Gesammtheit der päpstlichen Sänger, welche bei den gottesdienstlichen Handlungen, die der Papst entweder selbst verrichtet, oder denen er anwohnt, die Gesänge zu vollführen haben; sie ist der Hauptsache nach dieselbe Gesangsschule, welche Gregor der Große gegründet hat; aber es sind einige Aenderungen im Verlaufe der Zeit eingetreten. Es werden daselbst auch heute noch vorzugsweise Choralgesänge und die polyphonen Meisterwerke im Palestrinastyl, u. zw. mit Ausschluß der Instrumente, gesungen.

heutigen Tag erhalten In den kleinen Sätzen, den sinnig-ernsten Melodien desselben wird man schon deutlich gemahnt an den Styl Palästrina's Ferner sind zu nennen die beiden Brüder Giovanni und Paul[1]) Animuccia. Giovanni ward geboren circa 1500 in Florenz und hatte von 1555 an bis zu seinem Tode 1571 das Amt als Kapellmeister von St. Peter in Rom inne. Seine Werke athmen großen Wohlklang, haben eine reiche, feine Harmonie, die Stimmführung ist geschmackvoll und zeigt große Ähnlichkeit mit Palestrina.[2]) Er bemühte sich besonders die Worte des liturgischen Textes im Gesange verständlich zu geben, doch wie er selbst sagt, „so, daß dieser einerseits nicht ganz kunstlos auftrete, andererseits auch ein wenig angenehm ins Gehör falle".

Wir kommen auf den größten Meister der polyphonen Musik auf Palestrina. Er ist geboren im Jahre 1526 im Städtchen Palestrina, dem alten Präneste, woher er auch seinen Namen hat, Giovanni Pierluigi da Palestrina oder il praenestino. Er ist in der Schule eines jener Niederländer gebildet worden, welche damals zahlreich in Rom sich befanden. Im Jahre 1544

[1]) Paul war 1550—1552 Kapellmeister bei St. Johann im Lateran.

[2]) Vgl. Ambros l. c. B. III. S. 582 ff.; Haberl, Cäcil. Kalender, Jahrg. 1884 S. 33. — Hervorzuheben ist, daß Giovanni Animuccia gewissermaßen der Vater des Oratoriums ist. Bekanntermaßen hat der hl. Philipp Neri einen Kreis junger Männer um sich versammelt, denen er in bestimmten Zeiten Vorträge über religiöse Gegenstände hielt. Nach dem Versammlungsorte, dem Oratorium des Klosters, entstand die Congregation del oratorio. Der hl. Ph. Neri zog bald auch die Musik zu diesen geistlichen Übungen herzu und bat seinen Freund Animuccia und später auch Palestrina um passende Compositionen. Diese Compositionen, ganz kurze vierstimmige hymnenartige Gesänge, „Laudi" genannt, bekamen später nach dem Orte, wo sie aufgeführt wurden, dem Oratorium, den Namen Oratorien und entwickelte sich daraus unser heutiges Oratorium. Vgl. Kornmüller, Lexic. S. 30; Schlecht, l. c. S. 98. Hergenröther, Kirchengeschichte II. S. 509 schreibt hierüber: „Die vom hl. Philipp Neri gestifteten Musikschulen beim Oratorium wirkten trefflich; besonders führten sie in der Fastenzeit Vorgänge und Reden der hl. Schrift auf; so entstanden die Oratorien, die bei abwechselnder Tiefe und Lieblichkeit bestimmte Charaktere und Situationen in dramatischer Weise vorführen sollten." Vgl. Amer. Cäcil. Jahrg. 1888

war er Organist in Palestrina und von 1551 an Kapellmeister an mehreren Hauptkirchen Roms und zuletzt bei St. Peter. Später erhielt er den Titel als Tonsetzer der päpstlichen Kapelle; er starb 1594 in den Armen des heil. Philipp Neri, seines treuen Freundes.[1]) Die Grabschrift, die seine dankbaren Zeitgenossen ihm setzten, lautete: Johannes Petrus Aloysius Pränestinus, musicae princeps. — Und wahrlich er war ein Fürst im Reiche der Töne, ja der Fürst der Musik.[2]) Mit größerem Rechte als Raphael mit dem Namen Fürst der Maler geehrt worden, kann Palestrina der Fürst der Musik genannt werden, weil er viel ungetheilter, viel reiner und beständiger als jener die Kunst im höchsten Grade, d. i. die Kunst im Dienste der Kirche gepflegt hat. „Es findet sich", sagt Dr. Proske,[3]) „im Laufe des 16. Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keiner, dessen Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der

[1]) Am 26. Januar erkrankte er an einer Brustfellentzündung, die sofort einen bedenklichen Charakter zeigte. Sein heiliger Freund und Führer erschien jeden Tag an seinem Bette, um ihm geistlichen Trost und Stärke zu spenden durch ermunternden, liebevollen Zuspruch und durch die hl. Sacramente. Am 2. Februar gewahrte er, daß der Zustand des Kranken sich sehr verschlimmert hatte, und so fragte er ihn mit seiner gewohnten Güte: „Möchtest du heute noch an dem Festtage der allerseligsten Jungfrau im Himmel theilnehmen?" — „O ja" — erwiderte derselbe, „ich sehne mich darnach, möge die Muttergottes mir diese Gnade von ihrem göttlichen Sohne erflehen". Kaum hatte er das gesagt, so entschlief er sanft und friedlich im Herrn, um von nun an mit den Chören der seligen Geister das Lob des Ewigen zu singen. Vgl. Ambros, l. c. B. IV (Fragment) S. 53.

[2]) Vgl. Baini, Memorie storiche-critiche della vita et delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina, Roma 1824; Kandler, Über das Leben und die Werke Palestrinas, Leipzig 1834; Winterfeld, Johannes Pierluigi Palestrina, Breslau 1832; Bäumker, Palestrina, Freiburg 1877. Meine Vierteljahrsschrift, Jahrg. II S. 171, III. S. 93; lese auch in Witt's Flieg. Blätter 1873 S. 9; 1874 S. 49; 1886 S. 41; desselben Mus. s. 1871 S. 1; ferner in Haberl's Cäcilienkalender, Jahrgang 1883, S. 70 ff. und an verschiedenen Stellen der Jahrgänge 1878—1885. Ambros l. c. B. IV (Fragm.) S. 1. ff.; Walter, Dr. Witt, Lebensbild S. 114.

[3]) Musica divina, Einleitung S. 4.

Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen." Seine Werke sind ungemein zahlreich; das Verzeichnis derselben nennt allein 15 Bücher Messen, 10 Bücher vier- und fünfstimmiger Motetten, ferner Offertorien, Hymnen für alle Kirchenfeste, Lamentationen, Improperien, Magnificat.[1]) Die Gesammtausgabe derselben, von Haberl besorgt, wird 32 Bände Partitur umfassen.

In diesen Tonstücken hat Palestrina keine neue Bahn einschlagen wollen, sondern er stand durchaus auf der von den alten Meistern überkommenen Tradition; aber die Form, in der er seine Werke gegossen hat, war die edelste. Man hat ihn Reformator der Musik genannt. Er war es auch, aber im echt katholischen Sinne; er brach nirgends mit dem durch die Tradition geschaffenen Organismus seiner Kunst, aber er drang in dessen Tiefe, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach außen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge ins innere, unermeßliche Labyrinth der Harmonie.[2]) Die Stimmführungen sind bei ihm von wunderbarer Feinheit, es ist eine Welt idealer Gestalten, die sich vor uns aufthut, wenn wir vor Allem dem Gange jeder einzelnen Stimme mit Aufmerksamkeit folgen. Die einander antwortenden Motive, die einander nachahmenden Gänge, die verschiedenste Mannigfaltigkeit und Wechselbeziehung der einzelnen Stimmen schließt sich ab und klingt aus in eine wundervolle Einheit und Harmonie.

Wollten wir nun auch Ein oder das Andere einzeln berühren, wo sollten wir anfangen, wo schließen? Über die Messe assumpta est Maria schreibt Proske: „Der Genius des unerreichten Meisters schwebt hier im reinsten Äther, es liegt eine Hoheit, Anmuth und Begeisterung in derselben, daß man sich unwillkürlich zu einer Vergleichung mit Raphael's sixtinischer

[1]) Auch wohl Madrigale, geistliche und weltliche. Siehe unten S. 126 und S. 127. Aber, wie einige seiner Geschichtsschreiber erzählen, hat der fromme Meister es bereut, auch auf profanem Gebiete componiert zu haben. Vgl. Schlecht, l. c. S. 99.

[2]) Dr. Proske, l. c.

Madonna, ihrem idealen Gegenbilde, hingezogen fühlt." In der Missa Papae Marcelli hat der Meister die ihm gestellte Aufgabe, den Text deutlich hervortreten zu lassen, auf das glänzendste gelöst und dennoch bei aller Einfachheit eine Fülle von Harmonie in Verwendung gebracht.[1]) Unerreicht schön sind die 29 Motetten, nach den Worten des hohen Liedes; sie zählen zu dem Idealsten, was die Kunst je hervorgebracht. Als ein ganz eigenartiges Werk ist sein zweichöriges Stabat mater zu nennen, das mit seinen drei unvermittelt einsetzenden Dur-Dreiklängen auf a g f ein Unicum ist.[2]) Seine Improperien, welche er als Kapellmeister an der Hauptkirche Johannes im Lateran componirt hatte, sind von so wundervoller Einfachheit und Klarheit, daß sie gerade dadurch unerreicht dastehen und eine so hinreißende

---

[1]) Vgl. Schlecht, l. c. S. 96 ff.; Haberl, Cäcil. Kal. 1878. S. 39; Ambros, l. c. B. IV. (Fragm.) S. 19 f. Siehe auch unten Nr. XXI.

[2]) Vgl. Theod. Schmid, S. J. „Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister Richard Wagner", S. 32, wo der Verfasser ein interessantes Urtheil über Wagner's Vorliebe für Palestrina's Musik überhaupt und über das Stabat mater insbesonders abgibt. Es heißt dort Wagner hat in seinen Werken noch öfter und zwar höchst geschickt solche Griffe in die kirchliche Musik gethan. Er wußte die großen Meister derselben wohl zu schätzen und zählte seiner Zeit zu den Subscribenten der „Musica divina" von Dr. Proske Die Perle der Compositionen Pierluigi's — das unvergleichliche „Stabat mater" — fand durch ihn eine von tiefem, liebevollem Eingehen in das Kunstwerk zeugende Edition. In seinem Entwurf zur Organisation des deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen weist er auf Palästrina und seine Schule als die Blüte und Vollendung der Kirchenmusik hin und bekämpft die Instrumentalmusik in der Kirche. Ihre Einführung gilt ihm als der erste Schritt zum Verfalle echten Kirchengesanges. Diese Worte sind um so bedeutsamer, als sie in einer Zeit geschrieben wurden (1848), wo noch kein Cäcilienverein der Profanirung der kirchlichen Tonkunst ein Ende zu machen beschlossen hatte, und wo die meisten Werke der Alten noch nicht wieder zu jenen Ehren gelangt waren, welche man ihnen jetzt zollt. — Wie sehr diese ergreifenden Klänge zur Trauerklage der Gottesmutter (Stabat mater) sich ihm eingeprägt hatten, verräth er selbst im „Parsifal". Da, wo Gournemanz den wiederkehrenden Parsifal frägt: „Weißt du den nicht, welch' hl. Tag heute ist? . . . Daß heute der allerheiligste Charfreitag ist?" Gibt das Orchester sein erklärendes Geleite mit den Anfangsaccorden des Stabat mater von Palestrina". Man lese auch Walter, Dr. Witt, ein Lebensbild, S. 140.

Wirkung erzielen. Am Charfreitag 1560 wurden sie zum ersten Male aufgeführt; Pius IV. war so ergriffen davon, daß er sie sofort für seine Kapelle erwarb und dort einführen ließ und bis in die neuesten Tage hinein tönten alljährlich am Charfreitage diese wundervollen Harmonien in St. Peter zu Rom und in tausend Kirchen des katholischen Erdkreises.[1])

Weiters ist von den italienischen Meistern noch zu nennen der Freund Palestrina's Giovanni Maria Nanini, geboren 1540 zu Vallerano; war eine Zeit lang Kapellmeister in seiner Vaterstadt und wurde dann der Nachfolger Palestrina's als Kapellmeister bei Santa Maria Maggiore und zuletzt Mitglied des päpstlichen Sängercollegiums; er starb 1607.[2])

Ferners dessen jüngerer Bruder Bernardino Nanini; dann Giovanelli, Palestrina's Nachfolger zu St. Peter im Vatican und päpstlicher Sänger, dann Pietro Paolo Paciotti, Kapellmeister am Seminarium romanum. Genannt werden müssen[3]) auch noch vier Schüler Nanini's, nämlich die beiden Brüder Felice und Francesco Anerio; der Jüngere, Francesco war Priester und Kapellmeister in St. Johann im Lateran; Felice, nach Palestrina Tonsetzer der päpstlichen Kapelle;[4]) dann Paolo Agostino, im Jahre 1626 Kapellmeister im Vatican, und endlich der große Allegri Gregorio, geboren 1586 zu Rom, aus dem edeln Geschlechte der Correggio's, Priester, seit 1629 Sänger der päpstlichen Kapelle, gestorben[5]) im Jahre 1652. Seine Messen, Impro-

---

[1]) Einzelne Werke Palestrina's siehe in Dr. Proske musica divina; die Motetten Palestrina's erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, wo jetzt die durch Haberl vom Jahre 1878 ab besorgte Gesammtausgabe der Werke Palestrina's gedruckt wird. Von dieser ist vor Kurzem der 23. u.25. Bd ausgegeben worden, bis heute sind also 27 Bände erschienen.

[2]) Vgl. Ambros B. IV S. 67.

[3]) Über andere große, italienische Meister und der damaligen Zeit, die wir wegen Raummangel nicht nennen können, lies bei Ambros, B. IV (Fragment) S. 75 ff.

[4]) Über den Lebensgang und das Schaffen desselben lies bei Haberl, Jahrbuch 1886 S. 51 ff.

[5]) Über das Leben desselben schreibt Dr. Proske in seiner Musica

perien, Lamentationen tragen durchaus den Charakter hoher Schönheit; an sich am meisten aus allen seinen Compositionen ragt das weltbekannte und weltberühmte Miserere hervor,[1]) ein Werk für 2 Chöre zu 4 und 5 Stimmen, daß für lange Zeit als eine Art Weltwunder angestaunt ward. Nach der ersten Aufführung war der Papst von dem Zauber dieser Composition derart hingerissen, daß er unter Androhung der Excommunication verbot, Abschriften von dem Werke zu machen.[2])

XVIII.

Dritte Periode.

Niedergang der Kirchenmusik.

(Von 1600—1830.)

Wir stehen am Wendepunkte der entsprechenden Entfaltung und Entwicklung der Kirchenmusik. Bisher hatten wir den stetigen Aufschwung, die Entfaltung zu immer herrlicherer Blüthe der Kirchenmusik, die Erhaltung des eigentlich kirchlichen Gesanges, des Chorals — wenigstens der Hauptsache nach — und eine prachtvolle künstlerische Ausschmückung desselben zu verzeichnen, in einer Weise, daß wir sagen mußten, die Kirchenmusik sei auf ihrem Gipfelpunkte angelangt. Mit der Erscheinung Palestrina's hat das altehrwürdige Institut Gregors d. Gr. seinen Glanz und Höhepunkt erreicht. In den Werken Palestrina's singt und klingt Alles; jede Stimme ist für sich ein belebtes ruhig dahinwogendes Tongebilde, eine Kette der schönsten Melodien, die

sacra: „Wenige Künstler aller Zeiten brachten die Aufgabe eines gottgeweihten Genie und Lebens zur reineren Harmonie als unser Meister. So edel und erhaben in seinem Schaffen, und darum von allen Kunstgenossen mit Ehrfurcht gepriesen, ebenso edel und ehrwürdig war Allegri auch als Mensch und Christ, ein Muster echt priesterlicher Frömmigkeit und Demuth, ein Vater der Armen, Tröster der Gefangenen und Verlassenen, ein ganz in Nächstenliebe sich hinopfernder Helfer und Retter der leidenden Menschheit."

[1]) Vgl. Schlecht, l. c. S. 102; und meine Vierteljahrsschrift, Jahrgang III. S. 218.

[2]) Mozart hat bekanntlich, nach zweimaligem Anhören, dasselbe in Noten gesetzt. Nach seiner Niederschrift wurde es 1771 zu London zum erstenmal gedruckt, dann zu Paris und endlich in Leipzig u. s. w.

Alle zusammenklingen in harmonischer Einheit. Die Musik Palestrina's stand dem Choral nicht feindlich gegenüber, sondern war auf das innigste mit demselben verbunden. Die Diatonik herrschte hier wie dort, die Melodie — im Unterschiede von der später erfundenen Arie, von der wir weiter unten sprechen werden — herrschte hier wie dort; dieselbe Intervallenbildung, im Ganzen und Großen, hier wie dort, u. s. w. Darum weckt auch die Musik Palestrina's nicht, wie die spätere dramatische Musik, die Leidenschaften der Menschen aus ihrem Schlummer sondern erhebt vielmehr den Geist in eine reine lichte Höhe, verklärt die religiöse Stimmung und gibt derselben eine eigenthümliche Weihe: alles trägt hierin, wie im Choral, den Stempel der erhabenen Einfachheit und Keuschheit.

Palestrina stand nicht allein, wie wir gesehen haben; er bildete zwar den Glanzpunkt, aber mit ihm war vereint eine ganze Schaar von tüchtigen Meistern, die an Geist und tiefer Auffassung ihm ebenbürtig genannt werden können; eine große Menge der edelsten und ruhmwürdigsten Künstlergestalten, Schüler und Zeitgenossen gruppirten sich um ihn und vollendeten mit ihren Schöpfungen diese goldene Zeit des kirchl. Gesanges.

Aber nun beginnt der Niedergang, sowohl auf dem Gebiete des Chorals als auch der polyphonen Kirchenmusik. Wohl gab es in den folgenden Jahrhunderten Männer — wir werden im Verlaufe der Entwicklung mehrere solcher Namen bringen — welche mit warmer Hingebung an die Kunst ebenso wie an die Heiligkeit der Sache die traditionelle Richtung bewahren und von allen fremden Elementen freihalten wollten; aber es gelang nicht; es gieng abwärts; und wie Italien (Rom) die glänzendste Entfaltung der kirchlichen Musik gesehen hat, so war es auch Italien (Venedig und Florenz), wo die Wiege ihrer Verweltlichung stand.

Du frägst nach den Ursachen des Verfalles? Ich könnte sagen, die Feinde jedes kirchlichen Kunstwerkes haben diesen Verfall verursacht, nämlich Überkünstelung und Verweltlichung.

Die technische Gewandtheit reizt zur Anwendung formeller Schwierigkeiten und zum Spiele mit denselben; das Kunstwerk kann zum Kunststück werden, durch das der Künstler seine Kunstfertigkeit zur Schau trägt. Die einmal entfaltete Pracht der Harmonie kann ferner leicht zum Übermaße führen, so daß Stimme auf Stimme gebaut wird und Alle zusammenwirken, um die kirchliche Melodie und den Text zu erdrücken und als Nebensache erscheinen zu lassen, anstatt dieselben zu pflegen und in den Vordergrund zu stellen. Beides ist an der Kirchenmusik in der Zeit, die wir jetzt zu behandeln haben, eingetreten.

Aber nicht das war der eigentliche Grund des Niederganges. Er lag vielmehr in der allgemeinen Zeitströmung. Die Neuzeit stand an der Thüre; die Entfaltung des modernen Geistes, das Streben nach Individualisirung und Ablösung von Kirche und Gott, von dem hierarchischen und theologischen Prinzipe hat begonnen.[1])

Ereignisse von großer Tragweite hatten sich im 15. und 16. Jahrhundert abgewickelt. Um nur eines oder das andere zu berühren: Das byzantinische Reich war gefallen, der Halbmond ward in Konstantinopel bleibend aufgepflanzt (1453); die neue Welt ward entdeckt und durch die Seestraße mit der alten verbunden (1492). Die Erfindung[2]) der Buchdruckerkunst (1440) ermöglichte den raschen Austausch der Gedanken und geistigen Errungenschaften, nicht blos der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit. — Man denke an den einzigen Umstand: die Schriften der Alten, namentlich der Classiker, konnten bisher nur durch Abschrift vervielfältigt werden; und es geschah auch; die fleißige Hand der Mönche hat dieselben copiert. Aber nicht alles ohne Ausscheidung, ohne Vorbedacht, wurde dem Leser unterbreitet.

---

[1]) Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B. VI. S. 15 ff.; 22 ff.; 48 ff.; 128 ff.; 150 ff. „Mit vollem Bewußtsein wollte man besonders, nachdem die Pseudoreformation durch Luther einmal begonnen hatte, die Kunst des Mittelalters vernichten, weil sie der Ausdruck eines Systems war, gegen welches man auf religiösem Gebiete einen Kampf auf Leben und Tod begonnen hatte.“ Vgl. hist.-pol Blätter, 1889 S. 202 ff.

[2]) Vgl. Janssen, B. I. S. 12 ff.; 19 ff.

Eine vernünftige Auswahl bot ihm das, was ihm nützlich und heilsam, und enthielt ihm dasjenige vor, wodurch er in seinen höchsten Gütern, in Glauben und christlicher Zucht hätte Schaden leiden können. Wie nachtheilig mußte es nun sein, wenn auf einmal die heidnischen Classiker, auch mit allem Bösen, das sie enthalten, den Massen zugänglich gemacht wurden. — Ferner hatten die Vorläufer der Pseudo-Reformation — Wikleff, Huß, Hieronymus von Prag — schon ihre Ideen unter das Volk geworfen. Die theologische Wissenschaft jedoch und das religiöse Leben standen nicht mehr auf der Höhe, welche sie in den Tagen eines Albertus Magnus, eines hl. Thomas, Bonaventura und so vieler anderer Scholastiker und Mystiker des 13. und 14. Jahrhunderts eingenommen hatten. Nach Gabriel Biel († 1495) kam auch die Scholastik in Verfall und zeugte sich der Überwindung der neuen gefährlichen Geistesströmung nicht mehr gewachsen.

Wohl gab es Heilige, klösterliche Genossenschaften, bei denen mit der Pflege der Wissenschaft auch die Frömmigkeit gleichen Schritt hielt; — ich erinnere an Gerson († 1429), an Nikolaus de Clemangis († 1440), an Nikolaus Cusanus[1]) († 1464); dann wieder an die hl. Katharina von Genua († 1474); an die hl. Franziska Romana († 1440); an den hl. Bernardin von Siena († 1444). Viele und große Gruppen von Meistern finden wir auf den verschiedenen Gebieten der Kunst, vorzüglich in Deutschland, auch in Spanien und theilweise in Italien, welche nicht blos künstlerisch Großartiges geleistet haben, sondern auch wahrhaft Edles und Kirchliches, wie die Brüder von Eyck, Dürer,[2]) Giotto, Fiesole und hundert andere Meister der Malerei und Plastik.[3]) Aber nichtsdestoweniger hatten ein hl. Vinzenz Ferrerius († 1419)

---

[1]) Vgl. Janssen, l. c. S. 1 ff.

[2]) In den theoretischen Werken Dürer's finden sich jedoch schon die modernen Ideen. Vgl. Janssen, B. VI. S. 64 ff.

[3]) Vgl. Janssen, Gesch. des deutsch. Volkes. B. I. S. 134 ff.; Jacob, l. c. S. 120 ff.; 276 f.

und dann wieder Geiler von Kaisersberg († 1510) und auch die oben Genannten, Nikolaus Cusanus u. s. w., genug Ursache zu ihren eindringlichen Bußpredigten. Das kirchliche Leben war, sagen wir es nur, wenn auch nicht in dem Maße, wie protestantische Schriftsteller uns glauben machen wollen,[1]) im Sinken, zum Mindesten gesagt, nicht mehr im Aufschwunge begriffen. Und wie sollte die Kirchenmusik, diese zarteste Pflanze unter allen Künsten, welche von der Kirche in Dienst genommen worden sind, von diesem allgemeinen Niedergange unberührt geblieben sein?

Eine Strömung der Zeit müssen wir uns aber im Besondern in's Auge fassen, weil wir sonst den Niedergang der liturgischen Musik sowie den der kirchlichen Kunst überhaupt nicht verstehen können. Es ist der Humanismus und die aus demselben erwachsene Renaissance.

Was ist der Humanismus? Er wird hier genommen als das Streben nach classischer Bildung, wird genommen als die auf das Studium des classischen Alterthums gestützte Bildung; um noch deutlicher die Sache zu sagen, der Humanismus ist jenes Streben, welches im 15. und 16. Jahrhunderte gang und gäbe war, dem Scholasticismus des Mittelalters durch eine aus den Schriften der alten Griechen und Römern geschöpfte Bildung entgegenzutreten. Der Humanismus sollte die Scholastik und Mystik der früheren Jahrhunderte verdrängen. Die Zeit, in welcher dies Streben vorzüglich hervortritt, nennt man die Zeit der Renaissance, die Zeit der Wiedergeburt, Wiederherstellung,

[1]) Vgl. Janssen, Gesch. d. deutschen Volkes, im I. Bande an vielen Stellen, z. B. S. 6 ff.; 21 ff.; 30 ff.; 75 ff.; 206 ff.; 226 ff. — Es möge erlaubt sein, was Janssen (im Anschlusse an Ambros), nachdem er die Tonwerke des 15. Jahrhunderts besprochen hat, sagt, hier anzuführen (S. 212); „Was die ganze Musik jener Zeit so eigen erfreulich macht, ist ihre gesunde Frömmigkeit, Kraft und mannhafte Tüchtigkeit, im steten Bunde mit zarter Empfindung und frischer Lebenslust. Es sind dieselben Eigenschaften, durch die auch die Meister der bildenden Künste sich auszeichneten. Das deutsche Volk hat sich nicht leicht ein schöneres Zeugnis gegeben als in diesen Kunstwerken.“

wie man sagte, der Wissenschaften und Künste. Es war eine Wiederaufnahme der Antike, aber nicht der wahren, die, wie ich gleich zeigen werde, ja auch in den letzt abgelaufenen Jahrhunderten gepflegt wurde,[1]) sondern der entarteten Antike. Es war eine Aufnahme der heidnischen, classischen Studien aber zugleich auch des heidnischen Geistes in das Christenthum. Mit welchem Rechte man dieses Streben eine Wiedergeburt nannte, werde ich später andeuten.

Die Unionsverhandlungen der Lateiner mit den gelehrten Griechen, welche nach der Eroberung Konstantinopels nach Italien auswanderten und die literarischen Schätze ihres Vaterlandes dorthinbrachten, hat diese Bestrebungen angeregt, oder doch sehr befördert. Die Vertriebenen fanden in Rom, und besonders in Florenz bei Cosmus di Medici, Aufnahme und Unterstützung und bald einen Kreis gelehriger Schüler, so daß in kurzer Zeit die humanistischen Bestrebungen in Italien Frankreich, Spanien und Deutschland Pflege und Verbreitung fanden. Waren diese Bestrebungen auch auf ein und dem andern Gebiete von nicht unerheblichem Nutzen, z. B. für Wiederherstellung der classischen Latinität, oder wohl auch hie und da auf dem Gebiete der Geschichte und Patristik, so waren dennoch die schlimmen Wirkungen und zwar, so zu sagen, nach und nach auf dem gesammten Gebiete der Kunst[2]) und Wissenschaft, weitaus vorherrschend. Eine Folge dieser Bestrebungen war die Ueberschätzung der heidnischen Philosophen Plato und Aristoteles, deren Schriften mancher Humanist der hl. Schrift gleichstellte, und neben derselben in der Kirche vorgelesen wissen wollte; ferner die unwürdige Bekämpfung der Scholastik, welcher die Anbeter des classischen Alterthums ihre in glänzender Form verfaßten, aber im Ganzen völlig unbedeutenden, theologischen Werke entgegensetzten, und dabei die tiefsinnigen Speculationen

---

[1]) Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B. VI S. 48 ff.

[2]) Vgl. Janssen, VI. S. 61 ff. u. a. O.; Riehl, Culturstudien, S. 120 ff.

des hl. Thomas und anderer großer Scholastiker des Mittelalters und deren Schriften als barbarisch und ungenießbar verschrieen.[1])

Auf dem Gebiete des religiösen Lebens und der kirchlichen Kunst, und zwar nach allen ihren Zweigen,[2]) richteten diese Bestrebungen keinen geringen Schaden an, entfremdeten sie immer mehr der Kirche und kirchlicher Tradition und brachten dafür den Subjectivismus mit seinen verschiedenen Gelüsten zur Geltung.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es ein grober Irrthum wäre, zu glauben, das Studium der Classiker sei, bevor die Humanisten gekommen, ganz darniedergelegen. Die lateinischen Classiker waren auch vorher viel gelesen und gebraucht,[3]) ich erinnere nur an Alkuin, Johann Skotus Erigena, Hroswitha, Gerbert, Abälard, Johann v. Salisbury, Raimund Lullus, Roger Bakon, ferners an die, altrömischen Dichtern nachgebildeten Hymnen, Lieder und Distichen, die im 13. und 14. Jahrhunderte entstanden, weiters an die Übersetzungen des Aristoteles, des Johannes von Damaskus und anderer griechischer Väter. Freilich betrieb man das Studium der alten Classiker vorher nicht in dieser Ausdehnung. Die Scholastik hatte weniger auf Eleganz als auf Präcision des Ausdrucks, weniger auf die Form

---

[1]) Vgl. Stöckl, Geschichte der Philosophie des Mittelalters, B. III, S. 147 ff.; 202 ff.; Brück, Lehrbuch der Kirchengeschichte, § 143; Janssen l. c. B. II. S. 11 ff.; 28 ff.

[2]) Vgl. Janssen, der l. c. S. 54 ff. zeigt, wie der „Cultus der Nacktheit" und die Entweihung der religiösen Kunst auf dem Gebiete der Baukunst und Bildnerei, der Malerei u. s. w. immer mehr um sich griff. — Siehe auch bei Jakob, der l. c. S. 124 ff., S. 286 f. u. a. O., zeigt, wie in der Sculptur und Malerei Italiens schon Anfang des 15. Jahrhunderts das Verlassen des eigentlich kirchlichen Boden zu Tage tritt. Ghiberti und dann später Michelangelo, Rafael, Tizian u. s. w. standen, trotz ihrer persönlichen Religiösität, schon auf dem Boden der Renaissance.

[3]) Vgl. Janssen, l. c. B. I S. 55 ff.; 61 ff.; 119 ff.; B. II. S. 55 ff. u. a. O.

als auf den Inhalt gesehen. War einmal das System gewonnen, so ließ sich leichter und nützlicher an die Feile und Rundung der Darstellung denken, die in der Wissenschaft ja nur die zweite, nie die erste Stelle einnehmen konnte. Das Mittelalter mit seinem frischen, kräftigen Leben und Streben bedurfte auch weniger der classischen Literatur; es hatte seine eigene Volkspoesie,[1] seine dem herrschenden Geiste angepaßten Institutionen. Erst als der christliche Geist bei vielen sich verflüchtigte, kam man dazu, diese Lücken durch vollständigeres Zurückgehen auf die Werke der Griechen und Römer ausfüllen zu wollen. Wohl hatte man, besonders auf den Universitäten, die philologischen Studien zu sehr vernachlässigt; bald kam aber auch das andere Extrem auf. Beide Richtungen, sagt Hergenröther[2]) mußten auftreten, um sich zuletzt zu versöhnen, zu ergänzen und geistig zu durchdringen.

Doch jetzt etwas genauer über den Humanismus oder die Renaissance in der Kirchenmusik.[3]) Der Humanismus oder die Renaissance in der Musik ist ihrem Wesen nach Abkehr von der kirchlich gegebenen Grundlage, vom gregorianischen Gesange, dessen Melodienbau und Tonalität, und, wenn ich dieselbe vom positiven Standpunkte aus betrachte, die principielle Aufnahme des individuellen freien Gesanges. Die Renaissance — diese Umwandlung der specifisch christlichen und kirchlichen Musik in die moderne, weltliche mit ihrer opernmäßigen Monodie, (Solo- und Ariengesang), mit den modernen Dur- und Molltonarten und reicher Anwendung der die Sinne reizenden Chromatik — begann so früh wie in den übrigen Künsten und mit gleicher Lebhaftigkeit; aber sie vollzog sich, wenigstens innerhalb der Kirche, nicht so rasch und allgemein, wie bei den übrigen Künsten. Beim Ausgange des

[1]) Vgl. anlangend die Deutschen, Janssen, l. c. B. I S. 135 ff.; 193 ff.; 216 ff. u. a. O.; P. Dreves, S. J., Ein Wort zur Gesangsbuchfrage.

[2]) Vgl. Hergenröther, Handbuch der allgemeinen Kirchengeschichte. 6. Periode n. 223. edit. 1, B. II. S. 167 ff.

[3]) Vgl. Ambros, IV. S. 147 ff.

Mittelalters, schreibt Janssen,[1]) stand die niederländisch-deutsche Musik auf einer bewunderungswürdigen Höhe; der Einfluß der damaligen Meister beherrschte noch beinahe das ganze sechzehnte Jahrhundert. Die musikalische Literatur wuchs massenhaft an.[2]) Erst im 17. Jahrhundert gelangte sie vollständig zum Durchbruche. Der Grund dieser langsamen Entwicklung lag in dem innigen Zusammenhange der Kirchenmusik mit der Liturgie, wodurch die Kirche veranlaßt war, über ihre Entwiklung in besonderer Weise zu wachen, und sie immer wieder auf ihre wahre Grundlage, den liturgischen Gesang zurückzuführen. Der Choral war zu sehr geheiligt durch den Namen seines Urhebers und den Gebrauch von fast tausend Jahren, als daß die Kirche so leichten Kaufes ihre Schöpfung, die, wie man im Mittelalter glaubte, auf den hl. Geist selbst zurückzuführen ist, hätte preisgeben sollen. Daher auch die Erscheinung, daß in der Zeit des Überganges, in der Frührenaissance, wie ich weiter unten zeigen werde, noch manche Meister und Werke zu Tage treten, die entweder von der neuen Richtung sich ferne gehalten, oder doch, anlangend die Tonalität und das Thema der Melodie, an die überkommene Tradition sich gehalten haben, und deshalb das Prädicat der Kirchlichkeit in ungleich höherem Grade verdienen, als die Bauten und Baumeister, die Plastik und Malerei derselben Zeit.[3])

XIX.

Diese Umwandlung begann vorzüglich in Florenz und Venedig; in Florenz mehr der theoretischen, in Venedig mehr der praktischen Seite nach.

Wir wenden zuerst unser Auge auf Florenz.

---

[1]) Geschichte VI. S. 147.

[2]) In den mit dem Jahre 1564 beginnenden Meßcatalogen wurden von dem genannten Jahre bis zum Jahre 1618 von Schriften in der Musik angekündigt, 678 in lateinischer, 482 in deutscher, 136 in italienischer, 49 in französischer Sprache. Janssen, l. c. Vgl. Haberl, Cäc.-Kal. 1884. S. 26.

[3]) Vgl. Janssen, l. c. B. VI S. 146; Jakob S. 411 f.

Ich habe schon früher gesagt, daß die vom Orient kommenden flüchtigen Griechen in Florenz gastliche Aufnahme gefunden und die Geister allenthalben für das Studium der alten Classiker gewonnen haben. Da fieng man an, auch an die bisherigen Leistungen auf musikalischem Gebiete den ästhetischen Maßstab der alten, heidnischen, griechischen und römischen Schriftsteller anzulegen. Man las die Schilderungen über die wundervollen Wirkungen der Doppelchöre in der griechischen Tragödie. Man verlangte dasselbe nun auch von der Musik der Gegenwart. Zwar glaubten die Einen, daß die Vorzüge, welche bei den Alten waren, in den Werken der großen, contrapunktischen Meister schon sich vorfänden und sie achteten deshalb diese nur um so höher; Andere aber versprachen sich ungleich größere Wirkung von einer Regeneration der Musik und sannen auf Mittel, die, wie sie meinten, verloren gegangene Musik der Alten wieder aus den Ruinen hervorzusuchen. Sie langten als nach einer mustergültigen, classischen Musik zu den einstimmigen Gesängen der alten Griechen. So in Florenz.

Aber auch die Humanisten Deutschlands[1]) machten sich bald an die nämliche gelehrte Arbeit, und die Versuche, die contrapunktische Polyphonie auf die metrische Homophonie hinzuführen, treten hier selbst noch häufiger und entschiedener auf als in Italien. Selbst bedeutende Meister, z. B. einen Senfl, wußten die Humanisten für solche, wie sie meinten, antike Musik zu gewinnen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts fiengen die Gelehrten zu Florenz bereits an, alle bisherige Musik geradezu als ungenügend, ja als barbarisch zu bezeichnen. Das griechische Drama bot ihnen das Ideal der Musik, welche sie anstrebten; sie glauben etwas Neues zu sagen, wenn sie als obersten Satz aufstellten: „In der Musik müsse die Rede das Erste sein, dann komme der Rhythmus, zuletzt erst der Ton.“ Als ob diese Forderung

[1]) Vgl. Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B. II., S. 11 ff., 28 ff., 63 ff.; B. VI., S. 51 ff., 60 ff., 150 ff. — Vgl. unten S. 130.

nicht eben in der christlichen Musik vom Anfange an und fast bis in die Zeit der Renaissance, im gregorianischen wie im contrapunktischen Gesange, und besser als sie es ahnten, festgehalten worden wäre! Allein für ihre Zwecke genügte das nicht mehr.[1]) Die Musik müsse im Stande sein, so sprachen sie, alle Gefühle und auch alle Leidenschaften einer handelnden Person fühlbar auszudrücken. Damit dies geschehen könne, müsse der Gesang ganz frei, declamatorisch sein, dürfe durch eine bestimmte Tonalität nicht eingeschränkt und durch andere Stimmen nicht eingeengt sein. Wenn auch mehrere Stimmen dabei in Anwendung kommen; so sollten diese nur zur Unterstützung der Hauptstimme dienen. Die Humanisten fanden auch wohl in Florenz Musiker, und darunter bedeutende Meister,[2]) welche diese Grundsätze allsogleich praktisch, zunächst in weltlichen und geistlichen Dramen, und dann auch in der Kirchenmusik verwertheten.

Noch hieng diese Musik mit der Tradition zusammen, insofern sie den declamatorischen Bau der Melodie nicht aufgegeben. Aber bald sollte auch dieses fallen und zwar, wie ich weiter unten zeigen werde, durch den für die neue Musikrichtung begeisterten und geistvollen Claudio Monteverde. Der declamatorische Gesang wurde in den liedmäßigen, ariosen umgewandelt,[3]) womit man aber auch die vermeintliche antike Musik wesentlich fallen gelassen und dem im weltlichen Volksliede längst schon vorhandenen, aber von den Gelehrten vornehm übersehenen Principe den Sieg überlassen hat.

Was in Florenz mehr theoretisch geschah, das übte man in Venedig praktisch.

Da ich noch nichts über die Kirchenmusik Venedigs gesagt habe, so möge dies jetzt etwas ausführlicher geschehen.

---

[1]) Vgl. Jakob, l. c. S. 416; Janssen, l. c. B. VI., S. 150 ff.

[2]) Z. B. Emilio de Cavalieri, Hofkapellmeister zu Florenz, u. s. w. Vgl. Ambros, l. c. B. IV. Fragm. S. 154 ff., 253 ff.

[3]) Vgl. Ambros, l. c. S. 125 ff.; Janssen, Geschichte des deutschen Volkes, B VI, S. 151 ff.

Zu gleicher Zeit, in der Rom auf dem Gebiete der Künste, und insbesondere der Kirchenmusik, zu so hoher Blüthe emporgestiegen, sehen wir auch Venedig in ganz hervorragender Weise sich hierin auszeichnen, aber schon gleich anfangs in einer von der römischen abweichenden Form, in einer Weise, wie sie für die Stadt Venedig und deren Bewohner ganz charakteristisch ist. Wie auf den anderen Gebieten der Kunst, so zeigten sich auch in der Entwicklung der Musik Venedigs die Einflüsse, welche die Lage der Stadt, ihre Natur u. s. w. auf dieselbe ausübten. Die alte, marmorne Meeresstadt mit der schimmernden Pracht ihrer Paläste, San Marko mit seiner ganzen phantastischen, orientalischen Pracht, daneben der in seiner ernsten, stylvollen Größe wirkungsvolle Prachtbau des Dogenpalastes, die Piazzetta mit ihrem bezaubernden Blick auf die Lagunen, dazu das fröhliche Treiben der Menschen, die wehenden Banner, die italienische Sonne — all' dies trug bei, der Kunst Venedigs eine ganz eigenartige Färbung zu geben. Das gluthvolle Farbenspiel des Meeres und des Himmels hatte die Malerei auf die Anwendung voller, harmonischer Farbentöne geführt; keine andere Schule hat so, wie die venetianische es verstanden, das Helldunkel darzustellen. Ähnlich war es auch in der Musik. Wohl hat Venedig sich dem Einflusse des Nordens nicht verschlossen; hat, wie wir gleich sehen werden, so manchen Meister der Polyphonie, aus der Niederlande kommend, gastlich aufgenommen. Aber so mancher niederländische Meister, der in der strengen Schule der Contrapunktik aufgewachsen war, hat in dem zauberprächtigen Venedig einen großen Theil seines Ernstes aufgegeben, denselben gemischt mit den melodischen Reizen der italienischen Musik, die ihm in Venedig überall entgegentönte. So mancher geistvolle Niederländer wußte diese Reize mit seiner strengen Kunst zu einem harmonischem Ganzen zu verschmelzen und unter Einwirkung des italienischen Himmels und der glänzenden Umgebung eine ganz neue, speciell venetianische Musik zu schaffen.

Die Kirchenmusik Venedigs, namentlich die des Domes San Marko war schon im 15. Jahrhundert bekannt und berühmt. Manchen Meister von gutem Klange haben die Urkunden aufzuweisen, darunter Solche, welche von außen nach Venedig gekommen waren (Du Fay, Johannes de Ciccconia u. s. w.). Der eigentliche Gründer der venetianischen Schule ist aber Adrian Willaert, oder einfach Adriano, wie ihn die Italiener lieber nannten.[1]) Er war 1490 zu Brügge geboren, hatte bei Mouton in Paris die Musik studiert, und kam bereits 1516 als fertiger Meister nach Rom; folgte dann einem Rufe nach Ferrara, und wurde im Jahre 1527 Kapellmeister von San Marko in Venedig. Er starb im Jahre 1562. Mit Willaert beginnt in der venetianischen Musik eine neue Epoche. Um diese zu verstehen, ist es nöthig, einen flüchtigen Blick auf das Madrigal zu werfen, dessen Vater, wie ich oben gesagt habe, Willaert ist.

Das Madrigal (Lied), und zwar das weltliche,[2]) wie ich schon oben gesagt habe, ist ein kleines lyrisches Gedicht, ursprünglich aus der Provence stammend; es behandelt hauptsächlich das Landleben, das Schäfer-Idyll; doch durfte es nur ernsten, edlen Dingen dienen; nur das von edler Liebe bewegte Herz durfte der Mittelpunkt des Madrigals sein. Es besteht aus 4—16 Versen. In der Litteratur der Madrigale gebührt zwar dem Luka Marenzio[3]) der höchste Ehrenplatz; aber als der eigentliche Vater desselben gilt Willaert. Wohl fand er die An-

---

[1]) Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 502 ff.; Haberl, l. c. 1877, S. 2.

[2]) Das geistliche unterscheidet sich vielfach fast nur durch den Text, der aus dem religiösen Gebiete genommen ward. Es ist eine der schönsten Blüthen der damaligen Musik. Über das zweite Buch geistlicher Madrigalen von Palestrina schreibt Kiesewetter (bei Ambros, B. IV., Fragm. S. 52): „Man könne bei ihrer Anpreisung des Lobes unmöglich zu viel ausdrücken."

[3]) Genannt dolce cigno (der süße Schwan), geb. zu Coccaglia unterhalb Brescia, starb als Mitglied der päpstlichen Sängerkapelle 1599. — Er hat auch als Kirchen-Componist einen bedeutenden Namen.

fänge des Madrigals bereits vor. Aus den Liedern, die in Italien gesungen wurden, klang schon die Grundstimmung, ein edler, weicher Ton; er behielt die italienische Versdichtung bei, umrankte sie aber mit der vollen Meisterschaft niederländischer Contrapunktik, die er, wie vorher kein Anderer, bei aller Strenge doch in ein so lieblich anmuthiges Gewand zu kleiden wußte, daß Niemand den strengen Ernst dahinter ahnte. Im Madrigal trat seine eigene freie, künstlerische Begabung, da kein cantus firmus dabei fest zu halten war, in vollem Maße zu Tage; der schönen Wortdichtung fügte er eine edle, aus dem innern Empfinden entsprungene Melodie hinzu. In der neuen, musikalischen, von Willaert geschaffenen Form, in seinem drei- bis siebenstimmigen Satz, aus dem die melodieführende Stimme sich heraushob, eroberte sich das Madrigal die Herzen der Italiener. Geistliche wie weltliche Madrigale wurden zu Tausenden gedichtet und componirt. Fast alle bedeutenden Meister, Palestrina nicht ausgenommen,[1]) haben Madrigale componirt.[2])

Meister Willaert glaubte nun, daß eine derartige Sangesweise, auf kirchlichem Gebiete angewendet, ebenso große, überraschende Wirkung hervorbringen werde. War es ja überhaupt sein Bestreben, Alles, was er schrieb und componirte, höchst klar und einfach zu machen. Der hl. Text, mit Innigkeit meditirt, und ebenso innig im kunstvollem freien Gesange, wiedergegeben müßte, so glaubte er, auch um so tiefer zu Gemüthe sprechen; und

[1]) Palestrina schrieb zwei Bücher geistlicher Madrigale und ein Buch weltliche (in der Gesammtausgabe Haberl's der 28. u. 29. Bd.). Das erste Buch der geistlichen Madrigale enthält die sogenannten Vergini de Palestrina, d. i. acht Madrigale über die Canzone Petrarca's an die hl. Jungfrau: Vergine bella; Vergine saggia; Vergine pura u. s. w. Seine weltlichen Madrigale hatten schon auch mehr eine weltliche Musik (vgl. Ambros, l. c. IV. S. 52).

[2]) Über Madrigalisten und deren Componisten lies bei Ambros, B. III, S. 458, 475, 588 u. a. O., B. IV. Fragm. S. 51 f.; Haberl, l. c. Jahrgang 1884 und 1885.

er wagte es den liturgischen Gesang der Sangweise im Madrigal gleichsam zum Opfer zu bringen.

Dazu kam noch ein anderer Umstand. Willaert, der von dem Bestreben durchdrungen war, seinen Sängerchor zu heben und zu bilden, faßte die baulichen Verhältnisse des Domes zu St. Marco und zugleich auch den Umstand ins Auge, daß im Gesangschore zwei Orgeln und zwei sehr tüchtig geschulte Organisten vorhanden waren. Die beiden Orgeln waren links und rechts vom Hauptaltare angebracht. Er hatte nun den Gedanken, auf jedem der beiden Musikchöre einen Sängerchor aufzustellen und dieselben in contrapunktisch, polyphonen Sätzen im Wechselgesange aneinander antworten zu lassen, bei bedeutenden Textesstellen jedoch, oder bei feierlichen Abschlüssen beide Chöre zu vereinen.

Willaert griff hiemit auf den alten Wechselgesang zurück, wie wir ihn schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums und noch früher in dem Psalmengesange Davids und in den Doppelchören der griechischen Tragödie gefunden. Durch die Ausbildung des polyphonen Gesanges, bei der jede Stimme gleichsam ihre eigene Melodie hatte, war diese alte Singweise zwar nicht aufgehoben,[1]) aber zurückgedrängt worden. Als man daran war, diese Polyphonie aufzugeben und zum monodischen Gesange überzugehen, wo die Nebenstimmen nur begleitend auftreten und gleichsam nur die Harmonie für die Hauptstimme herzustellen haben, konnte der Versuch der Doppelchörigkeit um desto leichter wieder gewagt werden.

Als Willaert mit seinen getrennten Chören aufzutreten begann, hörten die Venetianer mit Entzücken zu und fanden diese Musik unübertrefflich schön. Alles jubelte ihm zu und rasch ver-

---

[1]) Ich erinnere an die oben verzeichneten wundervollen Improperien Palestrina's, an das Miserere Allegri's und andere große derartige Compositionen der Polyphonisten aus der Blüthezeit dieser Musikgattung, welche uns deutlich zeigen, daß auch bei Beibehaltung der strengsten Polyphonie Aufführungen in Doppelchören möglich seien.

breitete sich dieser Gebrauch der Doppelchöre nicht blos in Venedig sondern auch in Rom und andern tonangebenden Städten. Damit war die Bahn für die neue Kirchenmusik, in der die Harmonie zum Siege über die eigentliche Melodie gelangen sollte, eröffnet. Willaert war aber ein zu feiner und zu kunstsinniger Musiker, als daß er mit seiner neuen Schöpfung blos nach Effect gehascht hätte. Er hielt überall gehöriges Maß.

Seine Chöre sind von klarer Durchsichtigkeit, seine Harmonieen klangvoll und schön; er verwendet große Sorgfalt auf die Declamation des Wortes, weiß aber der Musik durch eine entsprechende Rhythmik einen neuen Reiz hinzuzufügen.

Wenn wir Willaert noch Maß halten sehen, so finden wir, wie dessen Schüler der neuen Musik destomehr Raum gewähren und derselben allwärts Vorschub leisten, so Cypriano de Rore, Zarlino, die beiden Gabrieli. Cyprian de Rore,[1]) geboren zu Mecheln 1516, kam früh nach Venedig, ward Sängerknabe an S. Marko und wurde, nachdem er einige Zeit in Ferrara zugebracht, 1563 Kapellmeister zu San Marko. Er hatte diesen Posten nur kurze Zeit inne und starb, erst 49 Jahre alt, als Kapellmeister in Parma 1565. In der Geschichte der Musik hat er besonders durch Verwendung der Chromatik[2]) Bedeutung; indem er wohl der erste ist, der von derselben einen umfassenden Gebrauch gemacht hat. Von dem Geiste der Zeit bewogen, schrieb er fünf Bücher chromatischer Madrigale. Die Chromatik begann überhaupt in jener Zeit einen großen Aufschwung zu nehmen; die Renaissance hatte mit den antiken Elementen auch die Erinnerung an das alte chromatische Klanggeschlecht der Griechen wieder wachgerufen; andrerseits drängte die erwachte Subjectivität nach dem deutlicheren Ausdruck der Empfindungen, nach der Sprache des

[1]) Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 514; Haberl, l. c. 1884. S. 32.

[2]) Über Chromatik siehe bei Ambros, l. c. B. IV. S. 231 ff., Haberl, l. c. Jahrgang 1881 S. 37; 1884 S. 13.

Gefühls und der Leidenschaft. Die durch die Chromatik hervorgerufenen, reichern und schärferen Dissonanzen schienen den Musikern das rechte Mittel hiezu[1]). Zarlino aus Chioggia, Priester, war von 1565 bis zu seinem Tode 1590 Kapellmeister an San Marko und einer der tüchtigsten Schriftsteller über Musik. Die größten Meister der venetianischen Schule aber sind die beiden Gabrieli, Andreas und Johannes, von welchen wir weiter unten sprechen werden.

Diese neue Richtung der Musik, welche durch den Humanismus hervorgerufen wurde, verbreitete sich, wie schon erwähnt, rasch in Italien und Deutschland,[2]) drang, so zu sagen, in alle Städte; auch Rom nicht ausgenommen, obwohl daselbst die Meister mit Treue an der kirchlichen Basis länger als anderswo festhielten.

XX.

Du frägst, ob diese neue Richtung der Musik, wie wir sie theoretisch in Florenz und praktisch in Venedig inaugurirt finden, nicht dennoch mehr eine Verbesserung als eine Verschlechterung der Kirchenmusik gewesen sei?

Wohl ist vielleicht in den Compositionen dieser Musikrichtung der liturgische Text manchmal deutlicher hervorgetreten, als dies in so manchen contrapunktisch geschriebenen Meisterwerken der

---

[1]) Daß auch schon die alten Griechen und die hl. Väter der Kirche in der Chromatik etwas Weichliches, die Sinne Reizendes erblickten, zeigt P. de Santi, S. J., in seiner Abhandlung: La Musica a servigio del cultu cattolico I (Beilage zur Civiltà catt. Ser. XIII, Vol. XII.).

[2]) Über diese Bestrebungen in Deutschland, namentlich der theoretischen Seite nach, schreibt Ambros, l. c B. III. S. 376 f.: „Durch treues Anschließen an Horaz, Catull, Virgil und Properz sollte die Musik der Antike, d. h. nach damaliger Ansicht, der allein berechtigten Kunst und Bildung näher gerückt, ja gewissermaßen im antiken Sinne wieder geboren werden. Während die Florentiner geistreichen Zirkel an eine Art Wiedergeburt der antiken Tragödie mit entsprechender Musik, aber nicht in buchstäblicher Nachahmung .... dachten, faßte man in Deutschland jene musikalische Renaissance wiederum äußerlich, formell, schulmeisterhaft auf. .... Diese deutschen Schulmeister in der römischen Toga, sich wechselseitig mit Lorbeer bekränzend, haben etwas unwiderstehlich Komisches.“ Vgl. Janssen, l. c. B. VI, S. 150.

Polyphonie der Fall war; und die Musik selbst war vielleicht gemeinverständlicher. Durch das große Stimmengewebe bei den besten Polyphonisten wurde ja der Text manchmal verdunkelt, wie ich schon erwähnt habe und auch die bei denselben verwendeten Choral-Melodien mögen vielfach nur Musikkennern ersichtlich geworden sein. Aber nichtsdestoweniger war diese neue Musikrichtung ein Niedergang der Kirchenmusik.

Es litt dabei die Kunst: daß die contrapunktische Polyphonie weitaus kunstvoller sei als der monodische Gesang, wird wohl kein Sachverständiger leugnen. Hat man es ja im Letztern ein paar Jahrhunderte später dahingebracht, daß derselbe auch wohl mit der Guitarre begleitet werden konnte. Von den ehemaligen reichen kirchlichen Tonarten hat man nur ein paar beibehalten, die Dur- und Molltonarten, das ist die jonische und äolische Tonart der alten Zeit, welche bisher wegen ihrer natürlichen Einfachheit zunächst von der Volksmusik gepflegt worden waren; an Stelle des kunstvollen Contrapunktes sind in der Renaissance-Zeit vorzugsweise die leicht fugirten Sätze zur Anwendung gekommen; an Stelle der wesentlich verschiedenen alten Harmonie, als des einheitlichen Resultates vieler singender Stimmen, ist eine selbstständige Harmonie getreten, welche die Stimmen nur für sich in Anspruch nimmt.[1])

Daß die Kirchlichkeit der Musik mit dieser Richtung auch nicht gefördert worden ist, liegt auf der Hand: die Kirche hat die Aufgabe, die Leidenschaften der Menschen zu zähmen. Die Kirchenmusik darf also nicht das Gegentheil thun. Die polyphonen Schöpfungen der großen Meister, die wir oben kennen gelernt haben, verstanden es, durch Anwendung der Diatonik, die Leidenschaften der Menschen zu beruhigen. In den Werken eines Palestrina und ähnlicher Meister nimmt man überall eine heilige Ruhe wahr, welche besänftigend und erbauend auch auf die Zuhörer wirkt. Und jetzt soll nach der neuen Musikrichtung die Chromatik in die Kirche eingeführt werden, die ja

---

1) Vergl. Jacob l. c. S. 417.

gerade dazu geschaffen ist, um alle Leidenschaften hiemit zum Ausdruck bringen zu können, die Sinne zu reizen und aufzuregen, die Chromatik, welche, wie ich schon öfters gezeigt habe, selbst von den bessern Griechen ihres verderblichen Einflusses auf die Hörer wegen perhorrescirt wurde! Wie uns Cicero[1]) berichtet, hat Plato die gewaltige Wirkung der Musik auf die Zuhörer dargelegt, indem er schreibt: „Es gibt Nichts, was auf empfängliche, weiche Herzen so mächtig wirkt, wie die wechselnden Töne der Musik. Der Einfluß, den sie nach beiden Seiten ausüben, läßt sich mit Worten gar nicht schildern; sie erwecken das erschlaffte Gemüth zu neuem Leben, sie beruhigen es, wenn es erregt ist, hier sänftigen sie dasselbe, dort spannen sie es an zu energischer Bewegung." Aber da Plato und andere weise Männer unter den Griechen, wie Aristoteles u. s. w., klar erkannt hatten, daß „gute" Musik den Hörer gut[2]) und edel mache, schlechte aber ihn verderbe, schärften sie den Staatslenkern ein, aufregende und verweichlichende Tongeschlechter wie das chromatische und enharmonische aus pädagogischem und socialem Interesse ferne zu halten.[3])

---

[1]) de Legibus II. c. 15.

[2]) Plato bei Cicero l. c.

[3]) Vergl. Ambros, Geschichte der Musik B. I. S. 330 ff.; Cäcilienkalender von 1880, S. 4 ff.; Jungmann Aesthetik, B. II. S. 544 ff.; suche auch oben S. 23 und 130.

Es möge gestattet sein, einige Väterstellen hieher zu setzen, um zu zeigen, daß auch sie die Chromatik für weichlich hielten.

Clemens der Alexandriner † circa 217 klagt darüber, daß manche Gläubigen heidnische und erotische Lieder zum Klange der Instrumente sangen und andere von den christlichen Gesetzen verbotene Ungebührlichkeiten begiengen. Paedag. L. 3. c. 11. Migne, Ser. gr. T. 8. p. 658 sqq.

Derselbe will, daß man bei den christlichen Gastmählern keine erotischen Melodien, sondern statt deren Gesänge zum Lobe Gottes anstimme, oder wenigstens ernste und würdige Melodien, welche die Mäßigkeit aufrechterhalten, und stets die weichlichen und leichtfertigen vermeide, welche durch die weibischen Kunstgriffe der Stimme zur Üppigkeit und zum Leichtsinn verführen. Hier versteht Clemens unter leichtfertigen und weichlichen Melodien keine anderen als die des chromatischen Systems. Es möge erlaubt sein, odre ein die andere Stelle wörtlich anzuführen. Im Pädag., Buch II. Kap. 4

Doch nicht blos auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik, sondern auch auf dem des **Chorales** äußerte der Humanismus sich in nachtheiliger Weise. War er ja, wie oben erwähnt worden ist, Abkehr von dem hierarchischen und theologischen Principe; wie sollte also der überlieferte Gesang der Kirche, der **Choral**, vor ihm noch Gnade finden? Über die ganze kirchliche Tradition hinweg wollte man gehen; alles Andere ausschließend, zurück bis zur heidnischen **Antike**, bis zu den heidnischen Griechen; und so groß war die Verblendung, daß man übersah, wie in der Schöpfung **Gregor** d. Gr., im gregorianischen Gesange, ja ohnehin schon die guten Elemente der griechischen Musik verwerthet waren.

Dieser principielle Gesichtspunkt hatte aber noch **andere** Umstände in Folge, welche dem Choralgesange großen Schaden

---

(Migne Ser. graec. t. 8. p. 442 und 446) schreibt er: „Die gebrochenen Klänge und klagenden Weisen der karischen Muse verderben gleich eben so vielen Gifttränken die Sitten, indem sie mit ihrer üppigen und unheilvollen Musik zur Leidenschaft für solches Spiel fortreißen." Und wieder: „So fern als möglich sollen unserem starken Sinne die weichen Harmonien bleiben, welche auf Tonbiegungen eine schlimme Kunst verwendend zur Üppigkeit und Possenreißerei verführen. Die strengen und gemäßigten Gesänge wehren der wilden Trunkenheit; die farbigen Harmonien wollen wir daher den mißfärbigen Zech-Gelagen überlassen und der bekränzten Hetärenmusik" (*καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματίκας ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροινίαις, καί τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ*). Wie der griechische Text zeigt, hat **Clemens** hier in der That die chromatische Musik verstanden, denn er sagt ja geradezu „die chromatischen Harmonien seien so fern als möglich." Wenn wir in der Übersetzung das Wort **färbig** genommen haben, so geschah dieß, um zugleich das Wortspiel auszudrücken, das Clemens gebraucht hat; *χρωματικος* = chromatisch-färbig, gegenüber dem *ἄχρωμος* = mißfärbig. — Andere, dießbezügliche Stellen desselben Kirchenschriftstellers siehe unten S. 25 ff.

Ähnliche Stellen, in denen die weichlichen Gesänge — und zwar diese verstanden von Liedern des chromatischen Tongeschlechts — den Christen verboten werden, finden sich auch nicht selten bei anderen hl. Vätern, so bei dem hl. **Basilius** † 379, (Homil. in ebriosos n. 8. Migne, Ser. graec. t. 31. p 459); bei dem hl. **Ambrosius**, bei **Chrysostomus**, **Augustin** u. s. w. — Siehe derartige Aussprüche der hl. Väter bei **Gerbert**, de cantu et musica, l. 1. c. 4.

beifügten. Da man eben wegen der neuen Musikrichtung nicht mehr viel Freude am Choral hatte, so wurde ihm auch wenig Sorgfalt zugewendet, man studierte ihn wenig, man sang ihn schlecht, ja so mangelhaft und roh zuweilen, daß verschiedene Concilien (Köln 1536, Trier 1549 u. s. w.) sich veranlaßt fanden, das fürchterliche Schreien (boatus) beim Singen des Officiums zu verbieten. Die Choralschulen geriethen seit dem 16. Jahrhundert in immer tieferen Verfall und mit ihnen natürlich auch der gregorianische Gesang, dessen Verständnis und guter Vortrag ja eben in den liturgischen Sängerschulen hätte fort überliefert werden sollen, wie dies auch in den früheren Jahrhunderten geschehen ist.

Nicht weniger Schaden bereitete dem Choral auch der Umstand, daß die Choralcompositionen, welche im 15. und 16. Jahrhundert entstanden sind, vielfach nicht gut waren. Manche Sequenzen, die man componirte, waren oft recht tief empfunden, aber ohne liturgische Form und Bedeutung. Sie nehmen ganz die Liedform an[1]). Diese schlechten Compositionen (matte Sequenzen, gereimte Antiphonen u. s. w.) drückten den Choral in der Werthschätzung herab. Das 16. und 17. Jahrhundert ist reich an Hymnen; sie sind oft geistvoll und schwungreich, haben aber große liturgische Mängel und sind ungeschickt für den Gesang, ihre Hauptbestimmung. Sie verhalten sich zu den alten Hymnen wie ein Bild von Caravaggio zu einem von Fiesole oder einer alten Mosaik[2]).

Die Choralbücher im 14. Jahrhunderte und in der ersten Hälfte des fünfzehnten, sind manchmal flüchtig, schlecht geschrieben, zuweilen ohne genaue Rücksicht auf die nothwendigen Notenformen und Notengruppen, die Melodien weichen theilweise schon von einander ab. Der Choral wurde zuweilen verkürzt, verstümmelt; man dachte später sogar an eine Neubearbeitung desselben, wodurch

---

[1]) Vergl. P. Ambros Kienle, Choralschule S. 126.

[2]) Vergl. P. Kienle, l. c. S. 127.

er in eine dem Zeitgeiste mehr entsprechende Form gebracht würde[1]). Die neuentstandene Buchdruckerkunst erwies sich auch diesem Bestreben dienstbar. Es entstand eine rege Thätigkeit[2]) in den Druckereien fast aller Länder (Rom, Venedig, Turin, Grenoble, Lyon, Toulouse, Besançon, Dijon, Paris, Rennes, Utrecht, Antwerpen, Mainz, Kempten, Augsburg, Dillingen, Krakau u. s. w.). Der Ausgaben von Folianten, Gradualien, wie Antiphonarien, schreibt Ambros Kienle, sind so viele, daß man sich auf die ungeheure Größe des Absatzes kaum zu schließen getraut. Diese Ausgaben sind aber, obwohl sie an und für sich vielfach wahre typographische Prachtwerke sind, zuweilen weniger oder mehr subjective Bearbeitungen und Kürzungen der alten Choralmelodie und stimmen mit einander nicht überein.

XXI.

Bei diesem Sachverhalte ist es darum nicht zu wundern, daß über die Kirchenmusik viele Klagen laut geworden sind. Ich werde weiter unten die Worte des berühmten Bischofs Lindanus über die polyphone Kirchenmusik anführen, der den Rath gibt, die Decretale des Papstes Johannes XXII.[3]) energisch geltend zu machen. Auch auf dem Concil von Trient waren einzelne Stimmen für gänzliche Abschaffung der Polyphonie laut geworden; doch wurde hierüber auf dem Concil selbst kein solcher Beschluß gefaßt. Benedikt XIV. erzählt in seiner berühmten Encyklica über Kirchenmusik,[4]) die wir später näher kennen lernen werden, Folgendes: „Im Concil von Trient handelte es sich um Ausweisung der Musik (der polyphonen) aus den Kirchen;

---

[1]) Vergleiche aber auch das, was ich oben S. 66 und 86 geschrieben habe.

[2]) Anlangend Deutschland lese bei Janssen Geschichte des deutschen Volkes, B. I. S. 20 f.

[3]) Vergl. oben S. 89 f.

[4]) Vergl. Schlecht, l. c. S. 162. — Siehe über das Concil von Trient und die Kirchenmusik, auch bei Haberl, Jahrb. 1879, S. 62; 1880, S. 2; 1883, S. 61; 1884, S. 29.

als aber Kaiser Ferdinand I. durch seine Gesandten darthat, daß der musikalische oder figurierte Gesang für das Volk ein Reizmittel zur Andacht und Frömmigkeit sei,[1]) milderte man das Decret, wie zu lesen ist in der 22. Sitzung de observandis et evitandis in celebratione missae. In diesem Decrete wurde aus den Kirchen nur jene Musik ausgewiesen, in der entweder in die Orgel oder den Gesang etwas Leichtfertiges oder Unlauteres sich mischt.[2])

Außer diesen Worten, wenn wir nun auf die Bestimmungen des Concils von Trient eingehender Rücksicht nehmen, findet sich anlangend die polyphone Musik keine Bestimmung im Tridentinum, wenn man nicht etwa auch die Worte aus der sessio 24 c. 12, die ich später bringen werde, hieher beziehen wollte, was dem Contexte nach nicht leicht thunlich ist.

Aber eines anderen Umstandes, welcher wenigstens seit Baini's Palestrinabiographie allgemein angenommen wird und der im Tridentinum seinen Anlaß hatte, müssen wir hier Erwähnung thun. Pius IV. setzte (laut Baini's Erzählung) im Jahre 1564 eine Commission von acht Cardinälen ein, worunter auch der hl. Carl Borromäus war. Diese Commission sollte unter Andern ganz besonders untersuchen, ob die volle Verständlichkeit des liturgischen Textes, auf welche mit Recht das Hauptgewicht gelegt wurde, bei der polyphonen Behandlung sich erzielen lasse; wenn dies nicht möglich wäre, dann sollte zunächst für die päpstliche Kapelle der polyphone Gesang ganz abgeschafft werden. Die Commission, welche sich durch Mitglieder der päpstlichen Kapelle verstärkt hatte, stellte nun gegenüber den eingerissenen Mißbräuchen die kirchlichen Forderungen fest, und bestimmte insbesonders: der kirchliche Text müsse unvermengt bleiben; derselbe dürfe nur liturgischen Büchern entnommen werden; der

[1]) Vergl. Pallavicini, Hist. conc. Trident. 3. Th. S. 249. Siehe auch Ambros, l. c. B 4 (Fragm.) S. 15, wo wegen dieses Umstandes auch dem Kaiser Ferdinand I. der Titel eines „Retters der Kirchenmusik" zugesprochen werden will.

[2]) Ab ecclesiis vero musicas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur . . . arceant.

Gebrauch profaner Texte sei also unzuläßlich; ferner sei bei Behandlung der Stimmen, wie ich schon erwähnte, auf die Vernehmbarkeit der hl. Worte besonders Rücksicht zu nehmen. In diese Commission war auch der Kapellmeister Animuccia gewählt; er bekam den Auftrag, eine Anzahl Compositionen (bestehend in 14 Hymnen, 4 Motetten und 3 Messen) für die päpstliche Kapelle zu schreiben, die diesen Bestimmungen der Commission entsprächen. Besonders aber war es Palestrina vorbehalten, in einer für alle Zeiten mustergiltigen Weise zu zeigen, daß die polyphone Musik mit diesen kirchlichen liturgischen Forderungen in Einklang gebracht werden könne. Er ward von der Commission auserwählt, eine Messe zu componieren, die den Ansprüchen des Concils und der Commission genüge. Mit größtem Eifer gieng Palestrina an's Werk, und bald konnte er statt der bestellten Einen Messe drei sechsstimmige Messen vorlegen. Eine dieser drei Messen ist die sogenannte missa Papae Marcelli, so genannt, zum Andenken an Palestrina's verstorbenen Gönner, den Papst Marcellus II. Die Aufführung dieser Messe riß die kunstverständige Commission zu den Ausrufen des höchsten Lobes hin; sie erklärten, daß, wenn fortan in diesem Style weitercomponiert würde, durchaus kein Grund vorläge, die Musik (den figurierten Gesang) aus der Kirche zu verbannen. Als Pius IV., der ein außerordentlicher Musikfreund war, dieses neue Werk bald darauf selbst aufführen hörte, rief[1]) er aus: „Das sind die Harmonien des neuen Gesanges, welchen der Apostel Johannes aus dem himmlischen Jerusalem tönen hörte und welche uns ein irdischer Johannes jetzt im irdischen Jerusalem hören läßt." Palestrina's Messe hat den polyphonen Gesang für die Kirche, so zu sagen, gerettet.

Dem Choralgesange, wie es der Natur der Sache gemäß war, hat das Concil von Trient mehr Aufmerksamkeit zugewendet; es erfolgten hierüber Bestimmungen in der 23. Sitzung c. 18. de reformat. und in der 24. Sitzung c. 12. de reformat.

---

[1]) Vergl. Ambros, l. c. 4. B. S. 13 ff.; Hergenröther, Kirchengeschichte, B. II. 7. Periode n. 403; Vergl. oben S. 112.

Am ersten Orte wurde bestimmt, daß die Knaben im Seminar den kirchlichen Gesang, d. i. den gregorianischen Choral erlernen sollten. Wie in Rom, so hatte man auch an Cathedral- und Stiftskirchen zur Heranbildung der Kleriker und Mönche und zur Besorgung des liturgischen Gesanges eigene Singschulen durch das ganze Mittelalter herab. Später jedoch wurden dieselben vielfach aufgelassen. Die von dem Tridentinum angeordneten seminaria puerorum aber sind in gewissem Sinne das Surrogat dieser Singknabenschulen; weshalb das Tridentinum schon an zweiter Stelle unter den vorschriftsmäßigen Unterrichtsgegenständen in den Knabenseminarien den cantus (ecclesiasticus) aufzählt.

An letzterer Stelle bestimmt das Tridentinum, daß die näheren Anordnungen über die Art und Weise, wie in den Kirchen zu singen und zu modulieren sei, den Provincialsynoden überlassen werde:[1]) „Cetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione, de certa lege in choro conveniendi et permanendi . . . . synodus provincialis pro cuiusque provinciae utilitate et moribus, certam cuique formulam praescribet,“ so sagt das Tridentinum sessio 24. c. 12 de reformatione. Da dieses letztgenannte Capitel des Tridentinums über die Pflichten der Geistlichen spricht, welche ad dignitates et canonicatus cathedralium ecclesiarum zu promovieren sind, so scheinen die betreffenden Worte ausschließlich nur von dem Choralgesange und nicht auch von dem polyphonen erklärt werden zu müssen.

Die nachtridentinischen Päpste und Provincialsynoden giengen mit großem Eifer daran, diese Anordnungen des Trienter Concils zur Ausführung zu bringen. Die Provinzialconcilien, deren nach dem Allgemeinen zu Trient bekanntermaßen

[1]) Daß dies jedoch nicht so zu verstehen sei, als ob den Provincial-Synoden das Recht zukomme, zu bestimmen, welche Texte bei der hl. Liturgie zu singen, wann zu singen sei und wann nicht, oder als ob sie an den Choralgesängen etwas ändern könnten u. s. w., wird aus den Rubriken des Missale, Rituale, Pontificale, Cäremoniale und den Bestimmungen klar, welche in späterer Zeit durch die Kirche, resp. durch die hl. Congregation der Riten gemacht worden sind.

eine große Anzahl[1]) erfolgte (zu Cambray 1565, Mailand 1565 und 1573, Augsburg und Constanz 1567, Mecheln 1570 und 1607, Toledo 1566, Salzburg 1569, Bordeaux 1583, Bourges 1584, Mexiko 1585, Avignon 1594, Köln 1598, Narbonne 1609 u. s. w.), beschäftigten sich alle auch mit dem Choral und gaben Vorschriften über denselben. Sie bestimmten, daß der gregorianische Choral würdevoll und mit deutlicher Aussprache vorgetragen werden müsse und daß er aus keinem Grunde, weder vom Priester noch vom Chore ausgelassen oder abgekürzt werden dürfe.

Mit welchem Eifer die Päpste an die Ausführung der tridentinischen Verordnungen über K.-M. herangetreten, erhellt aus der Thätigkeit, welche sie in den nächstfolgenden Decennien auf diesem Gebiete entfaltet haben. Die durch das Concil von Trient veranlaßte Reform der liturgischen Bücher wurde durch Pius V. begonnen. Er verordnete (in den Bullen vom 8. Juli 1568 und 14. Juli 1570), daß das officium divinum nach Inhalt und Form neu corrigiert, emendiert, daß hierauf nach diesem allein solle recitiert und gesungen werden, ebenso, daß auch die hl. Messe, sowohl die stille, als die feierlich gesungene, nur nach dem neu corrigierten Missale dürfe celebriert werden.

Mit der neuen Redaction der Texte mußte nothwendig auch eine Redaction der Singweisen in's Werk gesetzt werden. Es waren schon Neubearbeitungen des Graduale, Antiphonariums und Hymnariums in der Zeit von 1571—1573 an mehreren Orten erschienen. In Rom erhielt Palestrina von Gregor XIII. den Auftrag,[2]) die Choralbücher der Revision zu unterziehen. Mit Hilfe[3]) seines Schülers Guidetti, —

[1]) Siehe über solche Concilien auch bei Haberl, Cäcil.-Kal., Jahrgang 1879, 1880, 1884, 1885.

[2]) Vgl. Ambros, l. c. B. 4. S. 11 f.

[3]) Also selbst Palestrina bedurfte eines Priesters zu diesen seinen musikalischen Arbeiten. Ich kann mich nicht enthalten, einige Sätze aus Walters „Dr. Witt, ein Lebensbild" hieher zu setzen. Er schreibt S. 29 „Man hat vor einigen Tagen im ‚Bayr. Courier' die Frage aufgeworfen

päpstlichen Kapellans, der schon früher bei der Emendation des Breviers und Missale zu Rathe gezogen worden und der die alten Codices im Vatican, im Archive von St. Peter durchforscht hatte, — lieferte er 1582 das Directorium chori (es behandelt außer dem Officium de dominica, den Vespern und dem Completorium das Officium der wichtigsten Zeiten des kirchliches Jahres, dann das proprium de sanctis nach der Ordnung der 12 Monate, das commune sanctorum, das officium dedicationis ecclesiae, das officium de b. Mar. Virg. und defunctorum, die Psalmtöne, die Sangweisen der Versikeln, der Hymnen, der Litaneien, der Begräbnisse, des Kyrie und Gloria u. s. w.), im Jahre 1586 den cantus passionis D. n. J. Chr. sec. quatuor evang., 1587 den cantus officii majoris hebdom., und 1588 die praefationes in cantu firmo. Nach dem Tode Palestrina's übertrug Paul V. die Vollendung der Arbeit wahrscheinlich seinem Nachfolger[1]) Ruggiero Giovanelli (oder dem Cisterzienser Fulgenzio Valesio); es erschien endlich 1614—1615 in der medicäischen[2]) Druckerei das Graduale de tempore und de sanctis (die Sammlung aller bei der hl. Messe nach der Ordnung des Kirchenjahres gegebenen Gesänge). Das vollständige Antiphonarium, in dem die liturgischen Gesänge für das ganze Brevier enthalten sind, erschien 1611 bei Trognäsius in Antwerpen. Urban VIII. veranlaßte dann 1644 in Antwerpen und Rom eine prachtvolle Ausgabe der Hymnen sowohl im cantus firmus, als

---

‚Soll ein Priester Chorregent sein?‘ und sie mit ja aus Utilitäts- und Vernunftgründen beantwortet. ‚Ich behaupte sogar, die Priester sind die Chori-regentes nati, ihre Aufgabe, ihre Pflicht ist es, die Musik mittelbar und unmittelbar recht zu leiten. Sie sind die Tauglichsten dazu; denn sie können und müssen vor Allem Liturgie, Ascetik, Mystik verstehen und üben, und unsere Kirchenmusik soll eben liturgische, ascetisch-mystische sein. Die Laien werden selten die Worte des Missale so verstehen, wie der Priester. Ist das nicht eine Hauptsache? Als Guidetti gestorben, konnte selbst ein Palestrina mit der Revision des Missale und Breviers nicht vorwärts kommen und war dieser Aufgabe nicht so gewachsen, wie der Priester Guidetti.“

[1]) Vergl. Ambros, l. c. B. 4. S. 12.

[2]) Vergl. Haberl, Cäcil.-Kal. 1880. S. 24.

in der mehrstimmigen Bearbeitung Palestrina's. An der Redaction waren hinsichtlich des Textes die Jesuiten Strada, Galluzzi und Petruzzi, hinsichtlich der Musik die Kapellmeister Naldini, Ceccarelli, Landi und Allegri thätig gewesen.[1])

Indes ein nennenswerther Aufschwung des Choralgesanges wurde auch durch das Tridentinum und die obengenannten Provinzialsynoden nicht erzielt. Der unkirchliche Sinn, wie Jakob, l. c. S. 391 schreibt, hatte schon in den meisten Ländern zu weit um sich gegriffen, als daß die vom römischen Stuhle ausgehende Reform eine bleibende Abwehr gegen die einreißende, durch und durch weltliche moderne Musik hätte bilden können. Viele glaubten besser als Päpste und Bischöfe zu verstehen, was schön und kirchlich sei; und es dünkte ihnen der Choral barbarisch und geistlos, wie Etwas, das man zwar aus unangenehmer Nothwendigkeit dort und da beibehalten müsse, das sich aber schon längst abgelebt habe.

XXII.

Auch der mehrstimmige Gesang in der Kirche schritt trotz dieser Bestrebungen und Anordnungen der kirchlichen Auctorität immer mehr dem Verfalle zu.

Die neue Musikrichtung, welche in Venedig durch Willaert begonnen, schritt immer weiter vor und war besonders durch die beiden größten Componisten Venedigs, Andrea und Giovanni Gabrieli, mit welchen die venetianische Schule ihren Glanz und Höhepunkt erreicht hat, zur Blüthe gelangt. Wenn auch namentlich der Erstere noch etwas mehr von der neuen Richtung sich zurückhielt, so giengen dennoch Beide auf der angefangenen Bahn immer weiter. Andrea Gabrieli,[2]) der 1536 als Sänger in die Kapelle des Dogen in Venedig eintrat und 1566 die zweite Organistenstelle an der Kirche von S. Marco,

[1]) Vergl. Bäumker im Kirchen-Lexikon von Wetzer u. Welte. Ausgabe 2. B. III. S. 184.

[2]) Vergl. Ambros, l. c. B. III. S. 523; Haberl, Cäcil.-Kal. 1884, S. 32.

als Nachfolger Merulo's, erhielt († 1586), verstand es, wie kaum ein Anderer, vielstimmige, mannigfach gegliederte Chöre mit einander zu verbinden, durch sie immer neue, höhere Effecte auszuprägen, die zugleich den Ernst religiöser Würde und Begeisterung keineswegs ausschlossen. Die in Joanelli's thesaurus[1]) gedruckte dreichörige Composition des Psalmes: Deus misereatur nostri überbietet Alles bis dahin Geleistete. Indem er über den gewöhnlichen Chor einen von hohen Stimmen, unter denselben einen von tiefen Stimmen setzt, entwickelt er durch die Mischung der Klänge einen staunenswerthen Glanz musikalischen Colorits.

Sein Neffe und Schüler Giovanni Gabrieli hat den Glanz der venetianischen Schule zur höchsten Entfaltung gebracht. In seinen Werken bauen sich 2- und 3-, auch 4-stimmige Chöre zu einem reichen Ganzen auf und zu all' der Fülle der antwortenden Chöre zieht er noch den Klangreichthum der Instrumente hinzu. In seinen Werken herrscht, sowohl was Wahl und Ordnung der Stimmen als auch der Chöre betrifft, die denkbarste Mannigfaltigkeit; bald bilden Alle zusammen eine einzige, vollstimmige Gruppe; bald aber wird Chor gegen Chor aufgebaut; da antworten sie zu drei gegen drei, oder es wird die Stimme des einen zu dem Chor des zweiten hinübergezogen, um dann plötzlich viel-, wohl auch 16-stimmig, zusammenzutönen. Giovanni wird nicht selten der musikalische Tizian Venedigs genannt, wie Palestrina der Raphael Rom's war.

Die Renaissance der Kirchenmusik ward auf diese Weise vollständig. Die frühere Bedeutung der Einzelstimme eines Chores ist nun Nebensache, die harmonische Wirkung die Hauptsache; in diesem vorzugsweise gleichzeitigen oder homophonen Satze führt die einzelne Stimme keine selbstständige, melodische Sprache mehr. Es ist der harmonische Effect, auf den Alles abzielt.

---

[1]) Joanelli Pietro war ein Contrapunktist des 16. Jahrhunderts; 1568 erschien von ihm in Venedig dieser Thesaurus (Novi atque cath. Thesauri Musici libri quinque). Er enthält viele Motetten, von hervorragenden Meistern gearbeitet. — Die Proske'sche Bibliothek besitzt ein vollständiges Exemplar davon.

Daher Accordenfolgen, Modulationen, Ausweichungen, chromatische Fortschreitungen und Durchgänge, die dem diatonischen Gesange fremd sind; daher die Anwendung eines neuen, des harmonischen Prinzipes im Melodienbaue und zwar auch in der Hauptstimme. Hiezu taugt nun der liturgische Gesang nicht mehr; Gabrieli erfindet sich darum fast immer selbst das Gesangsthema zum hl. Texte, allzeit geistvoll und anregend, jedoch eben rein subjectiv und individuell. Ja selbst der arienmäßige Solo-Gesang tritt schon stellenweise zum Vorschein. Giovanni Gabrieli[1]) starb schon in seinem 35. Lebensjahre (1612).

Von den Meistern, welche nach den beiden Gabrieli, diesem Doppelgestirne am musikalischen Himmel Venedigs, kamen, nenne ich noch den geistvollen Claudio Monteverde[1]) Kapellmeister zu San. Marko, † 1649, einen berühmten Componisten der neuen Richtung, der das dramatische Element und den Ariengesang in die Kirche einführte.

Nicht wenige Meister nach der Zeit Gabrieli's arbeiteten ganz in der neuen Musikrichtung fort; sie haschten, wie es bei minderbegabten Meistern gewöhnlich der Fall ist, nur nach Effect; und da sie durch den innern Werth der Composition selbst denselben nicht zu erzielen verstanden, so wollten sie dies durch Massenwirkung erreichen, weshalb sie bald den ganzen Schwerpunkt ihres Schaffens auf Äußerlichkeiten, auf ungeheure Zahl von Sängern und Instrumenten legten, denen aber die edle Größe und der tiefe Inhalt der Gabrieli'schen Werke fehlte. Einer wollte den Andern an Aufwand von Instrumenten und Singchören überbieten. Wie dies auf dem Gebiete der Malerei schon der Fall war, so geschah es jetzt nun auch in der Tonkunst. Seit der große Florentiner Michael Angelo in der gewaltigen Peterskuppel zu Rom seine Riesenwerke geschaffen, da eiferten nicht nur seine Kunstgenossen, es ihrem großen Vorbilde nachzuthun, — auch manche Musiker wollten nicht zurück-

[1]) Vergl. Ambros, l. c. B. 3. S. 525; Haberl, l. c. 1880. S. 60.
[1]) Vergl. Ambros, l. c. B. 4 (Fragm.) S. 35.

bleiben und suchten ihr Genüge in musikalisch-gigantischem Aufbau. Es ist unglaublich, wohin sich die erregte Phantasie damals nicht blos in Venedig, sondern auch an anderen Orten Italiens manchmal verstieg. Die Hauptvertreter dieser Richtung, die bei wirklicher Begabung an solche Riesenaufgaben sich wagten, sind Paolo Agostini[3]) und Orazio Benevoli.[2]) Der Letztere schuf mit seiner 48stimmigen Messe, die er für die am 24. September 1628 stattfindende, durch den Erzbischof Paris Lodron (1619—1653) vorzunehmende Einweihung des neuerbauten Salzburger Domes componierte, ein von seiner Zeit auf's Höchste angestauntes Wunderwerk. Zu der gewaltigen Wucht der Menschenstimmen, die er in 12 Chören einander gegenüberstellte, erbrausten die vollen Orchesterstimmen, unterstützt durch zwei Orgeln.

Indes gab es im 17. Jahrhunderte nicht wenige Meister der polyphonen Kunst, welche theils selbst merkten, welche Schätze musikalischer Erfahrung und höherer Kunst sie daran gäben, wenn sie der neuen Richtung gänzlich sich hinneigen würden, theils aber auch durch die Bestimmungen der kirchlichen Auctorität veranlaßt wurden, die Bahnen der neuen Musik entweder gar nicht oder nur mit großer Zurückhaltung zu betreten. Das 17. Jahrhundert hat noch so manchen Meister zu verzeichnen, der sich zwar von der leitenden Hand und dem Geiste des gregorianischen Chorals emancipirte, aber in Anwendung des contrapunktischen Satzes dennoch lieber die ältere Schule, besonders die Tonsetzer der römischen Schule sich zu Mustern nahm und der, wenn er auch, sobald er weltliche Musik schrieb, der freiern Richtung folgte, in den Compositionen für die Kirche an eine gewisse kirchliche Form sich hielt. Diese Meister nahmen ihre Themata zwar nicht aus dem Choral, sondern erfanden sich dieselben selbst; aber sie

---

[1]) Geb. 1593 zu Vallerano, Schüler des Bernardo Nanini; er starb als Kapellmeister im Vatican in seinem 36. Lebensjahre; Ambros l. c. B. IV. S. 106; Kornmüller's Lexicon, S. 14.

[2]) Einer der berühmtesten Contrapunktisten des 17. Jahrh.; Kapellmeister zuerst in Rom, dann in Wien und zuletzt wieder in Rom (St. Peter) † 1672; vergl. Ambros, S. 108.

schrieben noch polyphon, gebrauchten häufig Imitationen, Nachahmungen, und wendeten nur hie und da (beim cum sancto Spiritu — et vitam venturi saeculi u. s. w.) Fugen an. Man nannte diese Form den Styl a capella,[1]) weil er in der päpstlichen Kapelle in Übung war.

Von Venedig aus verbreitete sich, wie gesagt, die neue Musikrichtung. Aber auch dort finden wir Meister der Polyphonie, die sich mehr zur ältern Musikrichtung hinneigten; so Giovanni Croce, 1560—1609, Priester, seit 1603 Kapellmeister bei San Marko, einer der edelsten Meister der Schule;[2]) ebenso, um etwas weiter der Zeit nach vorzugreifen, Antonio Lotti, geb. um 1665 zu Venedig, Kapellmeister bei San Marko, † 1740, dessen Compositionen den besten Werken der früheren Epoche nahekommen; und Benedetto Marcello, geb. zu Venedig 1686, † 1739, dessen fünfzig Psalmcompositionen stets hohen Werth haben werden.

Auch in vielen anderen italienischen Städten finden wir noch solche Meister; in Verona den Giovanni Matteo Asola († circa 1596), der Werke voll schlichter Einfachheit und kirchlichem Sinne geschaffen hat;[3]) in Padua, Ravenna und Loretto einen Schüler Willaerts, den Minoriten Fra Costanzo Porta († 1601), dessen Werke in Italien und auch in Rom viel benützt wurden. In manchen seiner Com-

---

[1]) Vergl. Schlecht, l. c. S. 135. — Bemerken will ich jedoch, daß in unserer Zeit Tonstücke für die Kirche, die ganz modern geschrieben sind, aber nur für Singstimmen ohne Begleitung eingerichtet, nicht selten mit dem Ausdrucke „a capella“ bezeichnet werden.

[2]) Dr. Witt schreibt bei Besprechung der tres Missae von Giovanni Croce in dem Cäcil.-Vereinscatalog Nr. 450: „Es ist ein vollströmender Erguß, dem aber Abwechslung nicht fehlt, weil 2-, 3-, 4- und 5stimmige Sätze recht hübsch und geschmackvoll abwechseln und sehr gut und mit Finesse gruppirt sind.“ — Vergl. Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 49 ff.; Walter, Dr. Witt, ein Lebensbild S. 143.

[3]) Er war Priester, seine Blüthezeit fällt 1565—1596. Dr. Proske sagt über ihn: „Seinen Namen findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit“; Vgl. Ambros, l. c. B. III. S. 554.

positionen wendet er sich zwar der neuen Richtung etwas zu, sie sind aber dennoch Kunstwerke vorzüglicher Art und ruhen auf tradionellem Boden; in seinen 5-stimmigen Meß-Introiten des Kirchenjahres behält er den liturgischen Gesang im Tenor, wie ein Exeget, bei.[1]) In Mantua finden wir Viadana (Lodovico Grossi), geboren zu Viadana bei Cremona, wahrscheinlich 1564, Franziskaner, Kapellmeister von Mantua; er trug zwar den deklamatorischen und liedmäßigen Gesang in seinen 1602 veröffentlichten 1- und 2-stimmigen Kirchenconcerten mit obligater Orgel (Basso continuo) in die Kirche hinein; aber seine mehrstimmigen Compositionen (Messen, Motetten, Psalmen in falso bordone) tragen das Gepräge der alten classischen Musikrichtung.[2]) In Vicenza finden wir am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts als Kapellmeister den Leone Leoni, welcher durch seine mehrchörigen Compositionen berühmt ist; in Modena den Orazio Vecchi († 1604), Canonikus. Vecchi, dessen Werke ganz tüchtig sind, schließt sich aber schon ziemlich stark der neuen Musikrichtung an. In Neapel treffen wir den Alessandro Scarlatti, geb. zu Trapani in Sicilien, Kapellmeister zu Rom und Neapel, † 1725; seine Compositionen sind eben so edel und kirchlich als zahlreich. Er war ein Schüler des Carissimi, eines in Italien hochgehaltenen Componisten; ferner, ebenfalls in Neapel, Leo Leonardo, geb. 1694, † um 1745, Durante Franzesko, † 1755, beide unter Pitoni, von dem ich gleich sprechen werde, gebildet und der strengern Richtung zugewendet.

Besonders in Rom waren noch Meister der älteren Schule. Als Allegri im Jahre 1652 hoch geehrt in Rom starb, hatte sich zwar bereits jener Umschwung auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst vollzogen, der auch die Kirchenmusik einem den

---

[1]) Vergl. Ambros, l. c. S. 517; Haberl l. c. 1884, S. 32; Jakob, l. c. S. 414.

[2]) Vergl. Haberl, Jahrbuch 1889, S. 44 ff.; Ambros, l. c. B. 4. (Fragm.) S. 248.

bisherigen Traditionen fremden Ziele zutrieb. Die Meister an der Sixtina und an den andern römischen Gesangschulen klammerten sich jedoch an die ihnen bisher geheiligten Prinzipien, bis endlich auch sie der Zeitströmung erlagen. Als Meister der ältern Richtung gelten Agazzari Agost. († 1640), Kapellmeister des deutschen Collegiums zu Rom, Schüler Viadana's; dann Benevoli Orazio, Kapellmeister zu St. Peter in Rom († 1672); dessen Schüler und Nachfolger Bernabei Gius., der dann später als Hofkapellmeister nach München kam und daselbst starb 1690; der schon genannte Carissimi, Kapellmeister zu St. Apollinaris in Rom († 1675); ferner Bai Tomaso, Kapellmeister zu St. Peter († 1714); besonders aber Pitoni Giuseppe Ottavio, geb. zu Rieti, † als Kapellmeister zu St. Peter 1743; seine zahlreichen und durchaus edlen Compositionen werden noch jetzt nicht nur in Rom, sondern auch an den größten Musikstädten der Welt (London, Paris, Dresden u. s. w.) gesungen; er ist als Componist und Musiktheoretiker gleich groß. Um auch auf die spätere Zeit zu reflectiren, muß ich hier noch nennen: Pisari Pasquale († 1778), den man wegen seines Anschlusses an die ältere Schule sogar den Palestrina des 18. Jahrhunderts heißen wollte.[1])

Auch in Deutschland finden sich nicht wenige Meister, die, obwohl sie sich der neuen Richtung nicht ganz verschlossen haben, dennoch mehr der überlieferten Musik treu blieben; ich nenne Leo Hasler[2]) geboren zu Nürnberg 1564, bei Andreas und Johannes Gabrieli in Venedig in der Musik gebildet, dann zu Augsburg von 1585—1601, und zuletzt in Nürnberg als Componist und Dirigent thätig, gestorben 1612 zu Frankfurt am Main. Er wußte in seinen Werken sorgfältige contrapunktische Führung der einzelnen Stimmen mit

[1]) Von den meisten der bisher genannten und noch vielen anderen Meistern jener Zeit lies bei Ambros, l. c. B. IV.

[2]) Vergl. Ambros, l. c. B. III. S. 556; Janssen, l c. B. VI. S. 150; Dr. Witt's Artikel in Oberhofer's „Cäcilia" 1868, S. 53, 67 und 73, und in Robert Eitners Monatsheften für Musikgeschichte 1869 n. 1.

Milde und Anmuth der Harmonie zu paaren, und bei aller Pracht und Mannigfaltigkeit in seinen Doppelchören schlicht und klar zu bleiben[1]). Ferner muß genannt werden Jakob Handl oder Hänl (Gallus) geb. um 1550 in Krain, zuerst Kapellmeister in Olmütz, dann in Prag, wo er 1591 starb. Auch er verleugnet zwar die neue Musikrichtung in seinen Schöpfungen nicht, pflegt mit Vorliebe den homophonen Satz; aber er ist klar und frei von jeder Überschwänglichkeit[2]). Hieher gehört ferner der Regensburger Priester Gregor Aichinger, geboren circa 1565, † 1628, der zwar ebenfalls der venetianischen Richtung nicht fremd war, aber in seinen Compositionen vielfach der römischen Schule folgte, ja wohl noch den cantus gregorianus nicht selten bei denselben zur Grundlage nahm[3]); ferner Josef Fux, geb. 1660 in Obersteiermark, langjähriger Kapellmeister in Wien, † 1737, dessen Tonschöpfungen ebenso ausgezeichnet sind durch Originalität, als auch durch deutsche Schlichtheit und Klarheit, und italienische Eleganz[4]). Am meisten Ruhm hat ihm sein berühmtes Lehrbuch der Composition „gradus ad Parnassum" eingetragen. Das in lateinischer Sprache geschriebene Werk ist in viele fremde Sprachen übersetzt worden. — Über andere deutsche Meister aus jener Zeit, siehe bei Ambros l. c. S. 141. f.

Aber all das Bemühen und Streben dieser hervorragenden Meister konnten das Zusammenbrechen der alten Principien auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht mehr verhindern; um desto

[1]) Franz Commer hat zwei Bände von Hasler's Kirchenmusik herausgegeben in der „Musica sacra" t. 13 und 14. Vergl. Walter, Dr. Witt, ein Lebensbild, S. 143, 186. — Besonders gerühmt wird eine zwölfstimmige Messe, dann sein fünfstimmiges „Mein G'müt ist mir verwirrt", das noch fortlebt in dem Choral von Paul Gerhard: „O Haupt voll Blut und Wunden."

[2]) Vergl. Ambros, l. c. S. 557.

[3]) Vergl. Ambros, l. c. S. 560; Janssen, l. c. S. 151, sagt von Aichinger, er habe nach dem Urtheile Musikverständiger an reiner Schönheit und kunstvoller Durchbildung Hasler und Handl weit übertroffen.

[4]) Musikbeispiele siehe bei Schlecht, l. c. S. 141 und 535 ff.

weniger, da das tiefere Verständnis der kirchlichen Liturgie immer mehr zu schwinden anfing, und selbst bei den Bessergesinnten nur einer ganz subjectiven Auffassung und Gefühlsandacht Platz machte. Man darf sich nicht wundern, daß die große Menge der Compositeure nach und nach den Unterschied zwischen kirchlicher und weltlicher Musik auch nur mehr in einem gewissen andächtigen oder ernsteren Ausdrucke fanden, im Übrigen aber, und gerade im Wesentlichen, sich von dem Dienste der Liturgie ganz entfernten.[1])

Auch in nebensächlichen und äußern Dingen zeigte sich der allmähliche Niedergang der Kirchenmusik. Man errichtete Chorbühnen contra aram, getrennt und in der Regel weit entfernt vom Altare; Musik und Sänger wurden weltlich, auch Frauen wurden in die kirchlichen Sängerchöre zugelassen. Wie ich schon bemerkt habe, war in der alten christlichen Zeit der Platz der Sänger in der Nähe des Altares. Wohl hat man schon seit dem 13. Jahrhundert vielfach eigene Emporen für die Sänger errichtet, sie befanden sich jedoch noch in der Nähe des Altares, in der Regel zwischen Presbyterium und Schiff der Kirche; aber jetzt hatte man den Sängerchor vielfach an der Rückseite der Kirche ober dem Hauptportale angebracht. Von Beiziehung der mulieres zum liturgischen Gesange findet man in der alten christlichen Zeit keine Spur: es galt als Grundsatz das mulier taceat in ecclesia. In den alten Zeiten waren es ja nur Cleriker, welche den Chor zu besorgen hatten, wie auch heute noch die päpstliche Kapelle aus lauter Clerikern besteht und selbst Palestrina nur ein halbes Jahr in derselben verbleiben konnte, und dann wieder ausscheiden mußte, weil er kein Geistlicher war. Aber jetzt findest du auf dem Sängerchore an Stelle der Cleriker Laien, und nicht blos Männer, sondern auch Mädchen und Frauen, um zu singen, um gehört, gesehen — wohl auch applaudirt zu werden, wie im Concertsaale.

Diese Trennung des Musikchores vom Altare war theils

---

[1]) Vergl. Jakob, l. c. S. 417.

Folge von der Verweltlichung der Kirchenmusik, theils aber auch Ursache eines noch weiteren Verfalles derselben. Die S. Congregatio visitationis apostolicae, welcher die Visitation der Kirchen Roms obliegt, hat im J. 1665 bezüglich der Kirchenmusik strengstens vorgeschrieben, daß die Musikbühnen so hoch und eng vergittert seien, daß man von der Kirche aus die Musiker nicht sehen könne; und jüngsthin im Jahre 1884 hat die Rituscongregation in einen Erlasse an die Bischöfe Italiens erklärt[1]), „das Beste wäre es, wenn der Sängerchor nicht über dem großen Kirchenportale aufgerichtet wäre und die Ausübenden, in soweit als möglich, unsichtbar wären.“[2])

Einen großen Theil an diesem Niedergange der Kirchenmusik hatte auch das allmähliche Eindringen der verschiedensten musikalischen Instrumente in die Kirche und die ungebührliche Ausdehnung des kirchlichen Volksliedes, von welchen beiden Dingen wir jetzt zu sprechen haben werden.

XXIII.

Der immer mehr um sich greifende Gebrauch der verschiedensten Musikinstrumente bei der Kirchenmusik ward in der That für den liturgischen Gesang sehr nachtheilig. Da ich bisher von der Verwendung der Musikinstrumente in der Kirche fast nichts gesagt habe, wird es angezeigt sein, hier etwas weitläufiger darüber zu sprechen.

Die Musikinstrumente waren schon lange vor Christus gekannt und gebraucht. Einige der Alten, besonders Plato und Aristoteles äußern sich zwar über die Instrumentalmusik ohne Sangestext ungünstig; Plato zählt eine solche Musik sogar nicht zu den schönen Künsten, vorzüglich aus dem Grunde,

---

[1]) Vergl. Thalhofer, Liturgik, S. 561.

[2]) Bei meiner jüngsten Anwesenheit in Rom nahm ich indes zu meinem Leidwesen wahr, daß alle Sänger in der St. Peterskirche vom Publikum vollständig gesehen werden können und daß auch die Augen der Anwesenden vielfach mehr auf die Sänger, als auf den Altar und den celebrierenden Priester gerichtet waren.

weil man ohne Text die Melodie nicht verstehen und nicht wissen könne, was sie will. Es ist dies gewiß zutreffend, wenigstens in dem Sinne, daß die Musik immer dunkel bleibt, wenn sie nicht durch den Text oder durch äußere Umstände verständlich gemacht wird. Auch der hl. Thomas gibt diesem Gedanken Ausdruck, wenn er schreibt[1]: „Etsi aliqui non intelligant, quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam". Wenn auch die Gläubigen den lateinischen Text bei dem Choralgesange nicht verstehen, so weiß das Volk, wenn es diese Melodie hört (das will nämlich der hl. Thomas sagen), was dieselben ausdrücken sollen; sie erkennen dies aus den äußern Umständen, weil sie bei dem Gottesdienste gesungen werden u. s. w.

Nichtsdestoweniger aber finden wir die Musikinstrumente in der alten Zeit allenthalben vor; bei festlichen Aufzügen, bei den glänzenden Kulthandlungen gebrauchten namentlich die orientalischen Völker einen prächtigen und reichen Apparat von Instrumenten.

Die Egypter gebrauchten Jahrhunderte, ja Jahrtausende vor der christlichen Aera, wie bei dem Todten- so auch bei dem Götterkulte die musikalischen Instrumente. Wenn in Egypten die Opfer gefeiert wurden[2], im Angesichte der Pyramiden, und die Prozessionen zwischen Sphynxalleen durch Riesenthore zu dem Tempelhofe zogen, da marschierten an der Spitze zahlreiche Chöre von Musikern mit Harfen von jeder Größe und Gestalt, von den leichttragbaren bis zu den mehr als mannshohen Instrumenten, mit den verschiedensten Arten von Lyren[3], Guitarren, Mandolinen, einfachen und doppelten Flöten.

Auch die Griechen besaßen ihre Instrumente, obwohl nicht in der großen Zahl und Ausdehnung der Egypter. Bei

---

[1]) Summ. Theol II., 2. qu. 91. a. 2.

[2]) Vergl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrb. 1889. S. 31 f.

[3]) Lyra oder Laute war ein unserer Zither verwandtes Instrument mit dem Unterschiede, daß die Lyra einen unten birnförmig gewölbten und oben flachen Körper hat.

dem Panathenäenzuge wurden Flöten geblasen und Lyren gespielt; bei dem Herumschwärmen am Dionysosfeste erschollen die Cymbeln, Handpauken, Schallbecken, Doppelpfeifen, Hörner, Trompeten u. s. w.[1]). Aehnlich, wenn auch im geringern Maße, war es bei den Römern.

Die Tempelmusik der Hebräer, zur Zeit Davids und Salamons und der Blüthezeit des Volkes, war großartig; wie uns Josephus Flavius erzählt, sollen neben 200,000 Sängern, 40,000 Harfen, 40,000 Sistren, 200,000 Trompeten manchmal in Verwendung gekommen sein. Im Exil verstummte zwar Gesang und Saitenspiel: „An den Strömen Babels saßen wir und weinten, wenn wir an Sion dachten, an die Weiden hiengen wir unsere Zithern auf" (Psalm. 136, 1. f). Doch wurden Gesang und Instrumente nicht ganz vernachlässigt. Selbst noch 100 Jahre vor Christus, zur Zeit Christi und 100 Jahre darnach, gebrauchte man vor Allem Saiteninstrumente, die entweder mit den Fingern gerissen oder mit dem Plektrum (Schlageisen) geschlagen wurden: die kleine, tragbare, dreieckige Zither (Kinnor), dann ein Griffbrettinstrument (Asor), eine mit beiden Händen zu spielende Harfe (Nebel,) ein viereckiges mit Saiten bespanntes und mit den Fingern zu spielendes Instrument (Psalter), endlich größere, mit vielen Saiten bespannte halbkreisförmige Harfen. Man zählt gewöhlich 15 Begleitungsinstrumente (Zithern und Harfen) und 12 melodieführende (Flöten), während die Trompeten und Posaunen zur Verstärkung gebraucht wurden[2]).

---

[1]) Vergl. die Göttermythen von Apollo und Marsyas, Orpheus in der Unterwelt, Pan u. s. w., ferner die epischen Gedichte Homer's, wo viele Musikinstrumente genannt werden.

[2]) Wie aus der biblischen Chronik (Paralip.) und aus dem Talmud hervorgeht, dienten die Cymbeln, um den Takt anzugeben; die Zithern (hohe Stimmen) und Harfen (um eine Octav tiefer) dienten zur Begleitung, und in den Pausen wurden von den Priestern die Trompeten geblasen. — Über die verschieden gearteten Instrumente lese bei Forkel, Ambros und in anderen großen Musikwerken, oder bei Schlecht, l. c. S. 112 ff.; Gregorius-Bote, Jahrg. 1888. — Über die Musikinstrumente der Hebräer siehe bei Jahn, Archäologie, Häusliche Alterth. I. S. 448 ff.; Forkel, Geschichte d. Musik, I. S. 99 ff.

Wie haben aber die Christen, während ringsum der Lärm der Instrumente ertönte, dabei sich verhalten? Nach Clemens von Alexandrien[1]) scheinen die Christen der ersten Jahrhunderte bei öffentlichen, außerkirchlichen Versammlungen zwar einige Musikinstrumente, z. B. die Lyra, angewendet zu haben; bei den Gottesdiensten aber waren dieselben nicht im Gebrauche; die hl. Väter riethen selbst bei Gastmählern vom Gebrauche so mancher Musikinstrumente ab, wie ich unten S. 154 f. zeigen werde.

Wenn es auch in der Geschichte der Liturgie der ersten drei christlichen Jahrhunderte noch manche unaufgehellte Punkte gibt, so steht doch fest, daß bei den eigentlich liturgischen Culthandlungen in jener Zeit die Instrumentalmusik nie, auch nur mit einer Silbe, erwähnt wird. Der Grund hiefür war nicht etwa dieser, wie Kraus[2]) meint, „weil die Klugheit es verbot, in Zeiten der Verfolgung laute, weitschallende Musik zu pflegen.“ Wenn es so wäre, so hätte man ja auch die Psalmen in jenen Jahrhunderten nicht singen können; denn von den Katakomben herauf, wo der Gottesdienst vielfach gehalten worden war, also unter der Erde, hätte man Instrumente ebensowenig gehört, als man von dorther auf der Oberfläche der Erde Psalmen- und Hymnengesang hörte. Und wie könnten wir der in hl. Glaubensbegeisterung versammelten Christenschaar zumuthen, dieselbe sei stets von der Furcht, es könnte etwas an die Oberfläche dringen, ergriffen gewesen und habe deshalb stets nur mit gedämpfter Stimme gesungen?[3]) Haben die Christen ja auch, als die Kirche frei geworden war, und sie heraufzogen aus den Katakomben in die herrlichen von ihnen erbauten Basiliken, wo sie sich gewiß nicht mehr zu fürchten brauchten, die Musikinstrumente bei der Liturgie verschmäht. Der Grund hiefür war wahrlich nicht die

---

[1]) Pädag. L. II. c. 4. Migne, Ser. graec. t. 8. p. 439. sqq. Vergl. auch l. III c. 11. Migne t. 8. p. 658. sq. Siehe Gerbert, de cantu et m. s. t. I. p. 210; Haberl, Jahrb. 1889. S. 34.

[2]) Realencyklopädie B. II. S. 457.

[3]) Vergl. Ambros, Geschichte der Musik, B. II. S. 6.

Furcht, gehört zu werden, sondern vielmehr der hl. Ernst und die Anbetung im Geiste, welche man durch den Gebrauch der Instrumente gefährdet glaubte. Die ersten Christen bedurften solcher Mittel, um sich zu begeistern, wie Musikinstrumente sind, nicht; da diese Begeisterung ohnehin bei ihnen in ausgezeichneter Weise vorhanden war; und eben darin sahen die hl. Väter die Inferiorität der jüdischen Kirche, welche dieses sinnlichen Mittels zur Weckung der religiösen Begeisterung stets benöthigte.[1])

Vernehmen wir hierüber einige Aussprüche der hl. Väter; und zwar zuerst Clemens den Alexandriner. Damit noch mehr erhelle, wie sehr derselbe den Gebrauch der Instrumente bei dem Gottesdienste perhorrescirte, möge es erlaubt sein, eine längere Stelle desselben anzuführen. Er will nämlich diese Instrumente nicht etwa nur von dem christlichen Gottesdienste, sondern selbst von den Gastmählern der Christen ferne halten. Er schreibt:[2]) „Fern bleibe vom Mahle des Vernünftigen der ausgelassene Scherz, besonders auch die nächtlichen Gelage mit lärmender Trunkenheit. Unter den ausgelassenen Scherz rechne ich auch die berauschende Flöte, ein Brückenpfeiler zur sinnlichen Liebe und zum müßigen Treiben. . . . . Wenn man sich viel abgibt mit Flöten, Saiteninstrumenten, Reigen, Tänzen, ägyptischen Händeklatschen und derlei ungehörigen Leichtfertigkeiten, dann kommt bald starke Unsitte und Ungezogenheit, man lärmt mit Cymbeln und Tympanen, man rast mit den Instrumenten des Wahncultus (Götzendienstes) .... Die Schwegelpfeife also wollen wir den Hirten lassen, die Flöten den abergläubischen Menschen, die zum Dienste der Götzen eilen; ganz und gar wollen wir diese Instrumente verbannen von unserem nüchternen Mahle; sie gehören mehr für Thiere als für Menschen, für die dummen

---

[1]) Vergl. Jungmann, Ästhetik. B. II. S. 530.

[2]) Pädag. l. II. c. 4. Migne, Ser. graec. t. 8. p. 439. sqq. Vergl. auch l. III. c 11. Migne, t. 8. p. 658. sq. Siehe Gerbert, de cantu et musica s. t. I. S. 212; dann die musikal. Beilage zur Civiltà cattolica vom 17. August 1889, S. 7.

Menschen. Die Hirsche, hörte ich, werden durch die Schwegelpfeife bezaubert und durch deren Ton in die Schlingen gelockt, wenn man sie jagt; . . . den Pferden bläst man beim Bespringen eine Weise auf der Flöte, gleichsam ein Hochzeitslied; „Roßsprung" nennen das die Musikverständigen. . . . Die gottesdienstliche Feier hievon wohl unterscheidend, sagt der göttliche Geist: ‚Lobet ihn mit Trompetenschall!' Mit Trompetenschall wird er ja auch die Todten erwecken. ‚Lobet ihn mit der Harfe!' Die Zunge ist die Harfe des Herrn. ‚Und lobet ihn mit der Zither!' Unter der Zither sind die Lippen zu verstehen, angeschlagen vom hl. Geiste. ‚Mit Tympanum und Reigentanz lobet ihn!' Er meint die Kirche, die an die Auferstehung des Fleisches denkt bei dem Schalle des Trommelfells. ‚In Saiten- und Orgelklang lobet ihn!' „Orgel" nennt er unsern Körper und „Saiten" seine Nerven, durch die derselbe eine harmonische Stimmung bekömmt, und angeschlagen vom hl. Geiste gibt er die Klänge der menschlichen Stimme von sich. ‚Lobet ihn in den Cymbeln des Jubels!' Die „Cymbel" ist die Zunge im Munde, welche zu den angeschlagenen Lippen ertönt. Deshalb ruft er der Menschheit zu: ‚Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!' (vgl. Ps. 150, 3—6). Er kümmert sich ja um alles Athmende, was er geschaffen. Der Mensch ist in Wahrheit ein Instrument des Friedens. Alle andern werden sich, genauer betrachtet, als Instrumente des Krieges erweisen; sie flammen die Begierden an, entfachen die sinnliche Lust, bringen die Herzen in wilde Erregung. Man gebraucht sie auch wirklich im Kriege. Tyrrhener benützen die Trompete, Arcadier die Syrinx, Siculer die Harfe, Kreter die Lyra, Lacedämonier die Flöte, Thraker das Horn, Ägypter das Tympanum, Araber die Cymbel. Wir aber gebrauchen nur Ein Instrument, den e i n e n Logos, nämlich den Friedfertigen gebrauchen wir, um damit Gott zu preisen, nicht mehr die Harfe von ehedem, die Trompete, die Pauke, die Flöte, die bei Männern des Krieges und bei Verächtern der Gottesfurcht und

bei festlichen Tänzen zu figurieren pflegten, damit die erschlaffende Sinnlichkeit durch solche Weisen wieder aufgestachelt wurde."

Der hl. Chrysostomus[1]) erwähnt, wie David einst in Psalmen Gott verherrlichte und wie die gesammte Creatur, die leblose und lebendige, die vernünftige und unvernünftige, die Macht und Güte Gottes preiset und wie auch wir dies thun sollen, aber nicht durch verschiedene Instrumente, sondern „per vitam et bona opera; per carnis nostrae mortificationem." Den Juden war es gestattet, Gott zu loben in allen Instrumenten, wir aber sollen Gott loben in allen unseren Gliedern, durch die Augen, mit der Zunge, durch die Ohren, durch die Hände . . . „Laudat enim oculus, quando non intuetur impudice: et lingua, quando psallit . . ." So der hl. Chrysostomus, der doch in der Zeit der freien Kirche, im Glanze und Pompe des byzantischen Gottes-Hauses und Dienstes lebte. Und wieder schreibt er:[2]) „Diese Instrumente waren ihnen (den Juden) gestattet wegen ihrer Schwäche, weil diese sie in Liebe und Eintracht zusammenhalten und ihren Sinn anregen sollten, damit sie das, was ihnen nützlich, gerne thäten; weil Gott durch ein solches Ergötzen zu einem größeren Eifer sie bringen wollte. Da Gott erkannte, wie ungebildet, träge und stupid sie seien, so wollte er sie auf diese Weise aufwecken." Ähnlich äußert sich der hl. Ambrosius, welcher den profanen Gebrauch der Instrumente geradezu dem Hymnengesange entgegensetzt; ebenso der hl. Hieronymus und der hl. Augustinus.[3]) Ephräm der Syrer[4]) stellt in einer Rede auf das Osterfest den christlichen Gottesdienst dem heidnischen und jüdischen gegenüber. Hier sind Tanzmusik, spricht er, schmeichelndes Flöten- und Zitherspiel, Lorbeer- und Blumengewinde, Kleiderpracht und Aufwand; dort aber bei den Christen hört man Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder.

[1]) In Psalm. 145. sqq. Migne, Ser. gr. t. 55. p. 473. sqq.

[2]) In Psalm. 150 Migne Ser. graec. t. 55. p. 497 sq.

[3]) Siehe die Stellen bei Haberl, l. c. S. 36 ff.; oder bei Gerbert, l. c.

[4]) Sermo in festum Paschatis; bei Haberl, l. c.

So wie es in den ersten 5 Jahrhunderten war, war es auch in den darauffolgenden Zeiten. Wohl hatte man in der Anfertigung der Instrumente immer weitere Fortschritte gemacht und der Bau derselben erreichte früh schon eine hohe Stufe der Kunstfertigkeit; wohl wurde hierin in ausgiebiger Weise Unterricht, besonders in den Klöstern ertheilt. In dem Kloster Reichenau z. B. hatte, wie Walafried Strabo von dem Unterrichte in diesem Kloster, den er vom Jahre 816—825 dort erhalten, erzählt, beinahe jeder der Schüler nebst dem Gesange auch ein Instrument zu spielen gelernt. „Der Eine spielte das Organum, das allein zur Begleitung des Gesanges im Münster angewendet wurde. Der Andere schlug die Harfe, ein Dritter blies die Flöte oder die Trompete und Posaune. Einige spielten die Deltazither, oder die dreiseitige Leier.“ [1]) Nichts destoweniger galten aber dennoch über den Gebrauch derselben in der Kirche die traditionellen Grundsätze. Einige außerordentliche, kirchliche Feierlichkeiten abgerechnet, bei denen ab und zu, in Klöstern, manche Musikinstrumente in Verwendung kamen, waren dieselben aus der Kirche verpönt. Der hl. Thomas gibt, im Anschluß an die hl. Väter, den Grund hiefür an, wenn er (Summa Theol. II. 2. qu. 91 a. 2) schreibt: „Die Kirche bediene sich darum keiner Instrumente, weil sie nicht wolle, daß sie den Schein des Judaisirens sich zuzöge“; und wieder: „Dergleichen musikalische Instrumente erregen mehr das Gemüth zur Ergötzlichkeit, als daß durch sie eine gute innere Disposition hervorgebracht werden könnte. Im alten Testamente aber bediente man sich solcher Instrumente einer-

---

[1]) In den Klöstern waren vielfach berühmte Meister, welche die verschiedensten Musikinstrumente nicht nur selbst meisterhaft zu behandeln verstanden, sondern auch andere hierin in vorzüglicher Weise unterrichteten, so z. B. Meister Tatto im Kloster Reichenau am Beginne des 9. Jahrh.; Tutilo von St. Gallen († 910) und dessen Gefährten, von denen Ekkehard liber de casibus monasticis S. Galli c. 2 schreibt: „Tutilo musicus, sicut et socii ejus, in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus (nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit) nuncius procul et prope solers.“ Vergl. Jakob, l. c. S. 420.

seits, weil das Volk noch härter und fleischlicher war und daher durch solche Instrumente geneigter gemacht werden mußte, andererseits, weil diese materiellen Instrumente etwas Höheres vorbildeten."[1])

XXIV.

Das erste Instrument, welches man in der Kirche zuließ, war die Orgel. Über den Zeitpunkt, wann die Orgel in die Kirche ihren Einzug gehalten hat, sind die Kirchenmusikhistoriker nicht ganz einig. Ich habe schon oben S. 69 einige Bemerkungen hierüber niedergeschrieben. Jedenfalls befanden sich in einigen Kirchen des Abendlandes schon im 8., ja im 7. Jahrh. einige Orgeln und wurden dieselben ab und zu gespielt; aber erst nur in sehr bescheidenem Maße, was theils in dem seinen Grund hatte, was wir von dem Gebrauche der Musikinstrumente im allgemeinen so eben gesagt haben, theils aber in der Unvollkommenheit der Orgeln und des Orgelspieles in damaliger Zeit seine Erklärung hat. Der Bau der Orgel war damals ja noch weit zurück und die Harmonie, die Vereinigung mehrerer für sich bestehender verschiedener Töne zu einem Accorde, war im ersten Jahrtausend des Christenthums noch nicht im Gebrauche, ja sozusagen noch nicht einmal erfunden. Schlecht, Kirchenmusik S. 103, erzählt, daß zu Winchester im J. 950 eine Orgel mit 10 Tasten zu 400 Pfeifen erbaut worden, welche von 2 Organisten gespielt und deren 26 Blasbälge von 70 Männern in Bewegung gesetzt werden mußten. Schlecht bemerkt hiezu: Bei einem solchen Aufwand von Blastretern werde für die Erbauung beim Gottesdienste wohl nicht viel gewonnen gewesen sein, weßhalb auch die Einführung der Orgel bei demselben häufig von der Kirche beanstandet wurde.

Mit der Vervollkommnung der Orgelbaukunst und mit der

---

[1]) Vergl. meine Vierteljahrschrift, Jahrg. III. S. 67 f.; Kornmüller, Lexikon S. 223 f.; 443; Haberl, Cäcil.-Kal. 1884. S. 6 u. 9; 1885, S. 4, 6 ff.; Civiltà cattolica, l. c. S. 13.

Entfaltung des einstimmigen Gesanges in den polyphonen hielt aber auch der Gebrauch der Orgel und das Orgelspiel gleichen Schritt.

Falsch indes wäre die Vorstellung, als hätte man bis in das 10. und 11. Jahrhundert herab nur Orgeln von sehr geringem Tonumfange, wie er etwa zur Wiedergabe einer einfachen Melodie genügte, gehabt und dieselben seien so unbeholfen gebaut gewesen, daß man die Tasten mit den Fäusten schlagen und eine ganze Schaar von Blasbalgbesorgern hiezu hätte haben müssen; denn aus den etlichen alten und unbeholfenen Abbildungen einiger Orgeln allein darf man nicht auf den Zustand der Orgeln jener Zeit überhaupt schließen; sonst müßte man annehmen, daß die Orgeln der damaligen Zeit schlechter gewesen seien als die antike Wasserorgel[1]) und daß die Orgelbaukunst somit zurückgegangen sei. Binterim (Denkwürdigkeiten IV. 1.) erzählt vielmehr, die Orgel, welche Carl der Große im Münster zu Aachen aufstellen ließ, habe nach Aussage des Mönches von St. Gallen in ihren großen Pfeifen den Donner, in ihren kleinen die Geschwätzigkeit der Lyra oder den süßen Ton einer Cymbel gehabt; und eingehendere Studien auf dem Gebiete der Orgel und deren Spiel haben dargethan, daß schon im 9. und 10. Jahrhundert nicht unerhebliche Fortschritte im Orgelbau namentlich in Deutschland[2]) gemacht worden sind. Mönche waren es und zwar wie-

---

[1]) Wie ich oben S. 69 gesagt habe, waren damals schon die pneumatischen Orgeln im Gebrauch. In den Wasserorgeln wurde die Luft, durch welche in den Pfeifen der Ton hervorgebracht werden sollte, durch Wasserkraft in Bewegung gesetzt. In den pneumatischen erhielten die Pfeifen ihre Sprache durch Blasbälge.

[2]) Daß die Orgelbaukunst auch in Italien schon früh eine bedeutende Vollkommenheit erlangt habe, zeigt der Priester von Verona, Antonio Bonuzzi, in seiner Schrift Saggio di una storia dell' arte organaria in Italia nei tempi moderni. Er behauptet, die Italiener haben die Orgelbaukunst von den Griechen erlernt und seien schon im 10. u. 11. Jahrhunderte in dieser Kunst weit fortgeschritten (S. 18 ff.). Er bringt auch einige Beweise dafür. Wenn er aber meint (S. 20), die Orgeln in Italien hätten im 15. Jahrhunderte jene in Deutschland an Vollkommenheit weit

der darunter vorzugsweise deutsche, welche damals als die geschicktesten Orgelbauer galten und durch fortgesetzte Verbesserungen die Ausbreitung der Orgel in den Kirchen der verschiedenen Länder herbeiführten.[1]) So kam es, daß deutsche Orgelbauer in die verschiedensten Länder gerufen wurden, um dort Orgeln in den Kirchen herzustellen; selbst Papst Johannes VIII. in der 2. Hälfte des 9. Jahrh. erbat sich einen deutschen Orgelbauer.

Im 14 und 15. Jahrh. erreichte der Orgelbau bereits eine bedeutende Vollkommenheit, und die Orgeln näherten sich schon nach ihrem innern und äußern Bau den jetzt gebräuchlichen; am Ausgange des 15. und Aufange des 16. Jahrhunderts wurden bedeutende Orgeln erbaut, die wir noch heutzutage anstaunen, so die im Münster zu Straßburg, gebaut von Krebser aus Ansbach († 1493); die Orgel zu St. Lorenz in Nürnberg, im Dome zu Bamberg, auf der Festung zu Hohen-Salzburg, jene zu St. Stephan in Wien[2]). Auch der Gebrauch des Pedals war in Deutschland urkundlich schon 1418 bekannt; in

übertroffen, so wird wohl dieß auf die Gewohnheit so mancher Schriftsteller zurückzuführen seien, die Erzeugnisse der Heimath auf Kosten der Ausländer emporzuheben, oder aber auch auf Unkenntnis der fremden Erzeugniße. Die Schrift ist übrigens sehr lesenswerth. Das musikalische Institut in Florenz schrieb im Jahre 1880 einen Preis aus für eine kurze Geschichte der Orgelkunst in Italien von dem Ausgange des Mittelalters bis auf unsere Zeit, und die genannte Schrift erhielt den Preis. Sie erschien jüngst als Beilage der ausgezeichneten Musica sacra di Milano redigirt vom Musikdirector Gallignani (Jhrg. 1889).

[1]) Vgl. Chrysander, Jahrbücher der Musik B. II. 67. ff.; Janssen Geschichte des deutschen Volkes B. I. S. 212 f.; Ambros, Geschichte der Musik B. III. S. 433 f.; Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen Musik S. 53 f.; Forkel allgemeine Geschichte der Musik B. II. S. 724 ff.

[2]) Um auch auf die darauffolgende Zeit zu reflectiren, erwähne ich die ausgezeichnete Orgel zu Trient in der Kirche Maria Maggiore mit 32 Registern, gebaut in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts von Eugen Casparini; die Orgel in St. Justin zu Padua mit 42 Registern; zu St. Georg in Venedig mit 32 Fuß Baß; alle erbaut von demselben Meister. Vgl. Schlecht l. c. S. 104; Haberl, Cäcilien-Kalender 1883 S. 97.

Brabant soll dasselbe sogar schon Ende des 13. Jahrhunderts vorgekommen sein.[1])

Diese Vervollkommnung der Orgel sowohl als auch des Spieles auf derselben, auf das ich gleich zu sprechen kommen werde, war wohl ein gewichtiger Grund, daß die Orgel nach und nach das eigentliche Instrument der Kirche wurde. So lange die Orgeln jene schwerfälligen Instrumente waren, als welche wir sie im Anfange ihres Entstehens kennen lernten, wurden sie von der Kirche nicht selten beanständet und sogar verboten. Als sie sich aber mehr vervollkommneten und die Kraft und Fülle ihres Tones immer mehr entfalteten, wurden sie von der Kirche nicht blos geduldet, sondern erhielten das vollkommene Bürgerrecht in dem Gotteshause. „Der mäßige Gebrauch der Orgeln", schreibt Cardinal Bona[2]) — geb. 1609, † 1674 — „kann nicht verworfen werden. Der Klang der Orgel erheitert den trüben Sinn, läßt die Freude des höheren Reiches ahnen, regt die Trägen auf, ermuntert die Fleißigen, bewegt die Gerechten zur Liebe, ruft die Sünder zur Buße."[3])

In den letzten zwei Jahrhunderten bis auf unsere Tage hat die Orgel so mannigfaltige und einflußreiche Verbesserungen in Klang und Mechanismus erfahren, daß sie als eines der vollkommensten Instrumente betrachtet werden muß. Gegenwärtig besitzt sowohl Deutschland als Frankreich, England und Italien treffliche Orgelwerke der größ'en Dimension, Klangfülle und Schönheit.[4])

---

[1]) Schlecht l. c. S. 103 schreibt: „Einige nehmen in dieser Zeit schon die Erfindnng des Pedals an durch Ludwig de Vaelbcke in Brabant, † 1312, gestützt auf eine flamändische Chronik, geschrieben 1319—1350 von Nik. de Clerk." Vgl. Schlecht l. c. S. 104, wo mehrere Orgeln aus dem 15. Jahrhundert mit Pedal versehen, genannt werden; Janssen l. c.

[2]) In seinem Werke: Tractatus hist. symb. et asceticus de divina Psalmodia, c. 17. Vgl. Jungmann, Aesthetik II. S. 530 f.

[3]) In einigen Kirchen jedoch, z. B. in Lyon ließ man sie nicht zu bis in die neueste Zeit; und die sixtinische Kapelle hat ihren Gebrauch bei Aufführungen in der capella sixtina bis auf heute verschmäht.

[4]) Vgl. Kornmüller Lexicon S. 340. — Berühmt ist die Orgel von

XXV.

Anlangend das Spiel auf der Orgel, war dasselbe anfangs wohl nur ein Mitspielen der Melodie in Unisono mit den Sängern. Als die Polyphonie begann, so trat das Quintieren und Diskantieren, wie wir es schon oben S. 70 beschrieben haben, auch im Orgelspiel zu Tage; im 12. Jahrhundert, der Blüthezeit des sogenannten Organums, stimmte man, wie Schlecht l. c. S. 103 schreibt, eine Anzahl Pfeifen in Quinten und Octaven, welche mit der Melodie zusammenklangen. Selbst noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, als Orgel und Orgelspiel bereits ziemlich vervollkommnet waren, und das Begleiten der Singstimmen schon überall geübt wurde, war dasselbe vielfach ein bloßes Mitspielen mit den Singstimmen nach Art und Weise des Diskantierens und Quintierens, und ohne selbständigen

---

Harlem in den Niederlanden; die in der Peterskirche in Rom hat 100, die im Kloster Weingarten in Schwaben 110 Register. Ein vorzügliches Werk ist die 1862 in der Kirche St. Sulpice zu Paris aufgestellte Orgel, welche in 7 Stockwerken und von einer Höhe von 72 Fuß 7000 Pfeifen, von 32 Fuß bis 5 Millimeter (etwa 2 Linien) Länge birgt. Dem Spieler stehen 5 vollständige Manuale und ein Pedal zur Verfügung; die Klangentwicklung vermitteln 100 klingende Register neben 20 combinierten Zügen, so daß mit einem einzigen Fußtritt, z. B. 30 Register auf einmal gezogen werden können; auch mit einem crescendo-Zug ist die Orgel versehen. Die Übertragung sämmtlicher Bewegungen geschieht durch pneumatische Motore neuer Erfindung, welche hier zum ersten Male angewendet wurden

Der elektrischen Orgeln und Aërofunctions-Orgeln und anderer derartiger soll hier nur Erwähnuug geschehen. Weitläufiger hierüber zu sprechen, gestattet der Raum unserer Schrift nicht.

Die größte Orgel Europa's ist die im vorigen Jahre vollendete Riesenorgel im St. Stefansdome in Wien, welche die berühmten von Haarlem, Riga und Liebau meines Wissens nach übertrifft. Die in Riga hat 124 Stimmen, jene in Liebau (Rußland) 131. Die in London von der Orgelbaufirma Hill & Sohn für Sydney erbaute Orgel hat 125 Stimmen.

Vgl. über Orgelbau Kothe, die Orgel und ihr Bau, Leipzig Leukart 1887; Kuntze, die Orgel und ihr Bau, Leipzig, Leukart; Locher, Erklärung der Orgelregister u. s. w. (bei Nydegger und Baumgart); Urania, Musikzeitung für Orgelbau u. s. w, von A. W. Gottschalg, (Otto Conrad); Kothe und Forchhamer, Führer durch die Orgelliteratur, Leipzig, Leukart 1890, S. 166 ff

Satz in unserm Sinne. Um diese Zeit hat man aber schon polyphone Gesangsstücke allein, ohne daß die Sänger dieselben mitsangen, auf der Orgel vorgetragen. Man componierte solche Piecen entweder neu, oder nahm die Gesangswerke großer Meister, um sie auf der Orgel wiederzugeben. Manche Organisten legten eine Bravour darein, Compositionen von berühmten Meistern auf der Orgel zu kolorieren[1]); häufig findet man auch thematische Bearbeitungen von Choralmelodien, in denen der cantus firmus in den verschiedenen Stimmen erscheint.

Die gewöhnlichsten Orgelstücke der damaligen Zeit waren Ricercari, Toccaten u. s. w. Diese Orgelstücke dienten für die Liturgie, theils um den Gesang entsprechend einzuleiten im Vorspiele, theils um die im Gesange ausgedrückten Gedanken und Empfindungen in den Zuhörern zu befestigen und fortzuleiten im Nachspiele theils um die eintretenden Pausen des Gesanges einheitlich auszufüllen, im Zwischenspiele. Die Orgelstücke der zweiten Hälfte des 15. und dann die des 16. Jahrhunderts standen in Italien (Venedig) und besonders in Deutschland[2]), wie die contrapunktische Musik jener Zeit überhaupt, auf der Stufe großer Vollkommenheit. Ist es ja das Orgelspiel, in welchem sich die jedesmalige kirchenmusikalische Richtung besonders abspiegelt. Die Orgelcompositionen waren ernst, strenge in der Regel und auf den gregorianischen Gesang gegründet.

Man schrieb diese Orgelstücke natürlich auf und zwar für gewöhnlich in den sogenannten Orgeltabulaturen[3]). Diese Tabulaturen waren Uebersichtstafeln vereinigter Stimmen, waren eine Art Partitur.

Da wir bisher nur von der Art und Weise geschrieben haben, wie sich die früheren Jahrhunderte die Choralmelodien

---

[1]) Ein Beispiel solcher Liebhaberei aus etwas späterer Zeit siehe bei Schlecht l. c. n. 63, in welchem das 5stimmige Motett von Palestrina „O beata et gloriosa Trinitas" coloriert sich findet.

[2]) Vgl. Jannsen, I. S. 213.

[3]) Vgl. Ambros, Geschichte der Musik. B. III. S. 435 ff.

aufnotierten, und nichts darüber gesagt haben, wie die großen Meister des Polyphon-Gesanges der früheren Jahrhunderte ihre Compositionen zu Papier gebracht haben, so möge es erlaubt sein, hier etwas weitläufiger hierüber zu sprechen.

Wir thun es an dieser Stelle, weil, wie sich gleich zeigen wird, ja vorzüglich nur Orgelwerke intabuliert wurden.

Wenn jetzt, in unsern Tagen, ein Compositeur mehrstimmige Piecen componiert, so schreibt er seine Partitur, das ist, eine schriftliche Übersicht aller zu einem mehr- und vielstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen, die Takt für Takt in vielzeiligen Notensystemen untereinander geschrieben werden, so daß man sowohl die Bewegung jeder einzelnen Stimme verfolgen, als auch das Miteinander, das harmonische Zusammenwirken überschauen kann. Es war aber nicht immer so.

Die Sitte, Compositionen in derartigen Partituren zu schreiben, fand erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemeine Aufnahme. Einzelne solche Partituren kommen wohl schon auch früher vor; wir besitzen solche aus dem 16. Jahrhundert, z. B. von Madrigal-Compositionen des Ciprian de Rore († 1565)[1]. Die Compositionen der polyphonen Gesangsstücke vor dem 17. Jahrh. erschienen gewöhnlich in einzelnen Stimmbüchern im Drucke, und die handschriftlichen Partituren der Componisten, die sie wohl selten aus der Hand gegeben haben mögen, sind größtentheils verloren gegangen.

Einige noch erhaltene Notentabulaturen von polyphonen Gesangsstücken haben folgende Form: Es wurde ein System von zehn Linien benützt, welches gerade den Umfang der gewöhnlichen 4 Singstimmen begreift, und man trug auf dieses die Noten ein, welchen man für jede Singstimme eine andere Form oder Farbe gab; vielfach waren dabei auch Taktstriche angebracht, doch, wie gesagt, waren die Notentabulaturen für Gesangstücke sehr selten;

---

[1]) Ambros l. c. B. II, S. 325 führt eine ähnliche Tabulatur auch aus dem 13. Jahrhunderte an.

sie wurden fast nur für Orgelwerke, und, wie ich weiter unten zeigen werde, für die Laute verwendet.

In Deutschland war bei den Organisten — sowie auch hie und da bei den Meistern der polyphonen Gesangsstücke[1]) — eine Tonschrift mit Buchstaben in Übung. Man bediente sich nicht der Noten, sondern der deutschen Buchstaben; es wurden keine Linien gezogen, sondern man schrieb mit den Buchstaben die Töne, setzte auf diese Weise Stimme unter Stimme, mit dem Zeichen des Notenwerthes über den Buchstaben und mit verschiedenen, ebenfalls über den Buchstaben angebrachten Zeichen, welche die Dauer der Töne anzudeuten hatten. Ein dem Buchstaben angehängtes Häkchen z. B. zeigte die Erhöhung des Tones um einen halben an u. s. w.

Das war die sogenannte deutsche Orgeltabulatur.

Man bediente sich dieser Schreibweise selbst bis ins 18. Jahrhundert wegen ihrer Zuverlässigkeit, Gedrängtheit und Übersichtlichkeit.[2]) Die italienischen Tabulaturen hatten statt der Buchstaben Ziffer, die schon zur Zeit Viadana's eine Art bezifferten Basses waren und nach und nach zum bezifferten „Generalbaß" führten.

Als ein bemerkenswerthes Werk in deutscher Tabulatur gedruckt, möge hier genannt werden: „Neue künstliche Tabulatur auf Orgel und Instrumente .... durch Bernhard Schmid, Bürger und Organisten zu Straßburg, 1577"; es ist eine reiche Sammlung der schönsten Compositionen guter Meister jener Zeit.

Als die ältesten Orgelcompositionen gelten bis jetzt jene des berühmten Organisten Conrad Paumann aus Nürnberg vom Jahre 1452, zwei- und mehrstimmig.[3])

[1]) Manche der herrlichsten Werke contrapunktischer Meister sind durch solche Tabulaturen uns erhalten worden.

[2]) Ein Beispiel einer solchen Orgeltabulatur siehe bei Schlecht l. c. S. 371 ff. (Beil. 57); vgl. bei demselben S. 106; Jakob S. 421, Bellermann, Contrapunkt S. 22 ff.; Ambros l. c. III. 436 ff.

[3]) Sie sind enthalten in dem Werke: Fundamentum organizandi magistri Conradi Paumanus caeci de Nurenberga anno 1452, und mitgetheilt

An der Zeit ist es jetzt, die vorzüglichsten Organisten der damaligen Zeit zu nennen. Unter den Deutschen, die wie im Orgelbau so auch im Orgelspiel damals hervorragten, sind zu nennen der schon oben Jhrg. IV, S. 109 erwähnte Conrad Baumann, (Paulmann oder Pauman) und Paul Hofhaimer aus Radstadt im Salzburgischen (1459—1537). Im Anfange des 16. Jahrhunderts blühte Arnold Schlick, Organist des Kurfürsten in Heidelberg, geboren 1460[1]). In Italien, und zwar in Florenz, war Francesco Landino, † 1390, berühmt; in Venedig, das das Verzeichnis der Organisten (von S. Marko) am weitesten zurückführt, ragt hervor: Jachet (Fiamingo) eigentlich Jakob Buus, als Organist von S. Marko erwählt 1541; er ist der Erste unter den Organisten Venedigs, von welchem Compositionen für die Orgel bekannt sind[2]); fer-

---

im II. Band der Jahrb. für Musik-Wissenschaft von Chrysander (1867). — Die ars organizandi ist eine stufenweis fortschreitende praktische Anleitung zum zweistimmigen Contrapunkt. Baumann beginnt mit Begleitung der Scala auf- und abwärts, sowohl stufenweise, als in Terzen, Quarten Quinten, Sexten. Diesen Übungen folgen Cadenzen aus den 6 Tönen C. D. E. f. g. a., welchen ausgeführtere Contrapunktirungen über jeden der 6 genannten Töne sich anschließen. An diese reihen sich Übungen an auf- und absteigenden freien Subjecten, bis er endlich mit der Contrapunctierung von Chorälen schließt (Schlecht, S. 72). Beisp. s. b. Schlecht, S. 254 ff.

[1]) Er hat eine Sammlung von Liedern für die Orgel und Laute in in Tabulatur herausgegeben, gedruckt zu Mainz bei Peter Schöffer 1512. Wie Schlecht dafürhält, ist dies wahrscheinlich das älteste Werk dieser Art. Vgl. Schlecht, S. 105 ff., wo noch andere Orgelmeister genannt werden; ebenso bei Kornmüller, Lexik. S. 340; und Janssen I. S. 214. Letzterer schreibt hierüber: „Arnold Schlick, der im Jahre 1512 den Spiegel der Orgelmacher und die Orgeltabulatur herausgab, woraus man nicht blos eine genaue Einsicht in den damaligen Orgelbau gewinnt, sondern auch wichtige Aufschlüsse über die Musikzustände der Zeit, insbesondere über den Choralgesang und dessen Begleitung mit der Orgel. In der praktischen Anwendung der Akustik eilte Schlick den Theoretikern seines und des folgenden Jahrhunderts weit voraus. Schlick war zugleich ein großer Lautenist und veröffentlichte in seiner Tabulatur vierzehn merkwürdige Lautenstücke.“ Vgl. Ambros III. S. 428 f.

[2]) Nämlich: Ricercari da cantare e suonare d'organo ed altri strumenti.

ners Claudio Merulo, geb. 1532 zu Coreggio, als Organist von S. Marko erwählt i. J. 1557, † 1606 zu Parma; er war einer der berühmtesten Orgelvirtuosen und Schöpfer eines der Technik des Instrumentes entsprechenden Orgelstyles.[1]) Auch die beiden Gabrieli ragten als Orgel-Componisten und Virtuosen hervor; ersterer schrieb ein ganzes Werk, welches er „intonazioni d'organo" nannte, das kurze Sätze, Vorspiele, enthält, die je im Charakter einer Kirchentonart geschrieben, und sich trotz ihrer Knappheit durch einen vornehmen, lebendig bewegten Zug auszeichnen; letzterer schrieb seine Orgelkanzonen, kleine fugenartige Sätzchen, in denen sich zum erstenmale die spätere, durchgebildete Fuge mit ihren Antworten, Widerschlägen u. s. w. ankündet. In Rom finden wir Frescobaldi (geb. 1583 zu Ferrara, † 1644), Organist in S. Peter in Rom, der einen so großen Ruf besaß, daß 30,000 Zuhörer sich sammelten, als er das erste Mal in Rom spielte. Er hat eine Menge Werke für die Orgel hinterlassen, unter denen die „Fiori musicali" und das 2. Buch der Toccaten Vor- und Zwischenspiele zu den Meßgesängen enthält.[2])

Daß auch die Franzosen im Orgelspiele nicht hinter den Andern zurück waren, zeigt Schlecht, l. c. 105 f.

Im 17. Jahrh. erhielt die Orgel durch den auftretenden monodischen Gesang eine neue Bestimmung, nämlich denselben

---

[1]) Die kleinen intonazioni genannten Stücke seiner Vorgänger schuf er in seine großen „Toccate" um. — Das Wort „toccare" heißt wörtlich „berühren"; es ist somit unter Toccaten ein erstes Berühren der Orgel, ein Vorspiel zu verstehen. Merulo's Toccaten sind fast durchgehends vierstimmig gesetzt; meist mit gehaltenen Accorden beginnend, löst eine Stimme nach der andern sich in leichtes Figurenwerk auf, das oft die ganze Höhe und Tiefe der Orgel durchläuft, während drei Stimmen auf ihren Ton ruhen bleiben; oft aber treten auch streng polyphon gearbeitete Sätze inzwischen auf. Dieser von Merulo geschaffene Toccaten-Styl blieb den italienischen Orgel-Componisten der folgenden Zeit eigen.

[2]) Vgl. Ambros IV. S. 438 ff. Die Biographie Frescobaldi's lies bei Haberl Jahrb. 1887 Über neue Ausgaben der Orgel-Compositionen Frescobaldi's siehe Musica sacra von Haberl, 1889 nn. 4 und 6.

als Substrat und als nothwendige harmonische Ergänzung zu begleiten. Nachdem Viadana in seinen geistl. Concerten zuerst gezeigt hatte, wie die Orgel als Trägerin des Gesanges und zugleich als Ersatz der von der Gesangsstimme nicht ausgefüllten Harmonie benützt werden könne, folgten viele Compositeure dieser vorgezeichneten Bahn mit stets neuen Erweiterungen und Vervollkommnungen derselben. Nach und nach wurde diese Art der Begleitung nicht mehr blos bei wenigen Stimmen angewendet, sondern der sogenannte Bassus ad organum, Bassus continuus[1]) oder auch Bassus generalis genannt, durfte fast bei keiner Composition des 17. Jahrhunderts mehr fehlen.

Das hatte wohl zur Folge, daß die Technik des Spieles immer mehr vervollkommnet wurde; aber es war nicht zu Gunsten des eigentlich kirchlichen Spieles. Die neuen Errungenschaften auf dem musikalischen Gebiete wurden von den Organisten mit besonderem Eifer aufgenommen. Der bisherige Vortrag von polyphonen Gesangsstücken hörte auf und es trat die Fuge[2]) an

---

[1]) Vgl. Ambros, IV. S. 248; Haberl, Kirchenmusik. Jhrg. 1889, S. 61 ff.

[2]) Die Fuge ist eine musikalische Kunstform, bei welcher ein musikalischer Gedanke durch verschiedene Stimmen hindurch geführt d. i. wechselweise von allen Hauptstimmen ergriffen, von denselben nach bestimmten Regeln nachgeahmt und verarbeitet wird. Das Nähere anzugeben, worin diese Regeln bestehen, halten wir nicht für unsere Pflicht; man lese diese bei Fachmännern nach (bei Fux, Marpurg, Riepel, Vogler u. s. w.)

Eine Fuge im Sinne unserer heutigen Tonkunst als ein aus strengen und freien Nachahmungen in bestimmter Folge und nach gewissen Regeln zusammengesetztes zwei- oder mehrstimmiges Tonstück finden wir in den alten Meisterwerken nicht. Früher bis ins 16. Jahrhundert herab hatte man die Imitationen (Nachahmungen) und den Canon. Imitation ist die Compositionsweise, nach der ein musikalischer Gedanke, der von einer Stimme vorgetragen wird, von einer andern Stimme auf gleiche oder ähnliche Weise wiederholt wird, und zwar auf derselben Stufe, oder auf der Secund, Terz u. s. w., mit genauer Beobachtung der Intervallschritte oder mit Abweichungen. Imitationen, wobei immer nur ein kleiner Satz einer vorangegangenen Stimme nachgeahmt wird, und nach Beendigung desselben die nachahmende Stimme wieder ihren eigenen Gang verfolgt, heißen periodische. Folgt aber eine Stimme ihrer Vorgängerin ohne Unterbrechung und stets auf dieselbe Weise nach, so ist das eine canonische Nachahmung.

die Stelle, welche nach und nach die Hauptform für das Orgelspiel wurde.

Auf das Orgelspiel hatte ferners einen großen Einfluß die Ausbreitung der sogenannten Reformation. Der protestantische Gottesdienst gewährte dem Organisten ein viel weiteres Feld, sich auf seinem Instrumente zu ergehen, als die katholische Liturgie. Die protestantischen Choräle — die aber, wie ich weiter unten bei Besprechung des Volksliedes, zeigen werde, von dem Cantus gregorianus verschieden waren — boten die Unterlage zu kunstvollen Verarbeitungen, aus denen der figurierte Choral entstand; ebenso gaben sie sehr passende Themate zu Fugen ab. Wir finden daher diese Art des Orgelspieles bei den protestantischen Meistern besonders vertreten. Den Kulminationspunkt erreichte das Orgelspiel bei den Protestanten, wenn es erlaubt ist, ein bischen in unserer Geschichte vorauszugreifen und anlangend das Orgelspiel hier abzuschließen, durch Johann Sebastian Bach[1])

Die Fuge ist eigentlich nichts anderes als eine mehr oder minder freie Imitation. Den Namen „fuga" nahm man von dem Auseinandergehen der Stimme, welches auch „fugere" hieß, oder vielmehr von dem gleichsam auf dem Fuße Nachtreten, Verfolgen der einen Stimme durch die andere.

Die eigentliche Fuge entstand im 17. Jahrhunderte und fand im 18. ihre vollständige Ausbildung. Die Fuge ist unter den musikalischen Kunstformen die höchste, sowohl wegen der geistigen Einheit bei reicher Mannigfaltigkeit der Gestaltung, die sich aus einem Gedanken entwickelt, als auch wegen des selbständigeren Lebens, das jede Stimme entfaltet, und wegen der combinierten Anwendbarkeit fast aller andern Kunstformen bei derselben.

In der Kirchenmusik findet die Fuge nur beschränkte Anwendung. Die Kirchenmusik ist eben nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen des Gottesdienstes da; dieser läßt aber nur selten ein so ausgebreitetes Tonstück, als eine eigentliche Fuge ist, zu; fugierter Stil und Fughetten aber finden leichter Verwendung in der Kirchenmusik.

[1]) Johann Sebastian Bach, der mit Recht für den größten Orgelspieler gehalten wird, wurde zu Eisenach 1685 geboren und von dem Bruder seines Vaters Johann Christof Bach in der Musik unterrichtet. Seine Hauptwirksamkeit entfaltete er in Leipzig in der Thomas- und Nicolai-Kirche als Kapellmeister (Cantor) durch Unterricht in der Choral- und Instrumentalmusik, und vorzugsweise durch seine zahlreichen Compositionen. Bach

† 1750. Eine Reihe ausgezeichneter Organisten — ich nenne hier nur aus unserer Zeit einen oder den andern, nämlich Rink († 1846) Hesse († 1863), Herzog — sicherte der protestantischen Kirche auf lange Zeit den Ruhm, welchen Bach ihr errungen hat.

---

hat nicht blos für alle hohen Feier- und Festtage der evangelischen Kirche eigene große Werke, sondern nach und nach für jeden Sonntag des Kirchenjahres eine entsprechende geistliche Musik geschaffen; auf diese Weise entstanden die Cantaten und Vorbereitungen zur Predigt, fünf vollständige Jahrgänge. Seine Werke überhaupt bestehen aus Oratorien, Passionsmusiken, geistlichen und weltlichen Cantaten, Motteten und Messen,. Instrumentalwerken, Orgelcompositionen u. s. w. Vor allen ragen hervor prächtige Präludien und Fugen.

So manche Musikhistoriker nennen Bach den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst; da die tüchtigsten Leistungen der jetzigen Theorie, Harmonik und Contrapunkt, sich auf seine Lehre und sein Beispiel gründen. Vgl. die Biographien S. Bach's von Forkel, Hilgenfeld und C. H. Bitter. Siehe auch unten S 69 f., wo von den Instrumentalwerken S. Bach's die Rede ist.

Es möge gestattet sein, anlangend das Orgelspiel Seb. Bach's, eine eigenartige Äußerung hieher zu setzen, welche Hr. Nikolaus Lemmens, ein hervorragender Kirchenmusikreformator Belgiens, auf einer allg. Katholikenversammlung zu Mecheln 1864, wo er den Unterschied zwischen katholischen und protestantischen Organisten nachweisen sollte, über Seb. Bach gemacht hat. Er sprach: „Seb. Bach schrieb als einer der Ersten im wahren Orgelstyl, und zwar mit einer Kenntniß, die vielleicht niemals erreicht werden wird. Aber er war Protestant und es scheint, daß die Erfordernisse und die Kälte dieses Cultus die Ursache jenes Mangels an religiösem Gefühl sei, welche man im Allgemeinen an diesem Autor bemerkt. Man findet bei ihm Geist und Intelligenz in sehr hohem Grade: aber wenn wir die Sache vom katholischen Standpunkt aus betrachten, so scheint das Herz zu fehlen. Die Harmonie und die Fuge, welche die Grundlage seiner Compositionen sind, genügen nicht. In der katholischen Kunst muß die Melodie besser cultiviert werden, da der äußere Cult unserer Religion bestimmt ist, allen edlen Gefühlen der Seele, vom tiefstem Schmerze an bis zur höchsten Begeisterung zu entsprechen. Die nothwendige Bedingung aber ist, daß die Melodie auf die Harmonie gegründet sei. Sonst verfällt sie in den leichten, interesselosen Stil, welcher noch schlechter ist, als der kalte, rein wissenschaftliche Styl, dem, wie ich schon bemerkt habe, die für den katholischen Cultus erforderliche Wärme, Begeisterung und Lebendigkeit fehlen. Ich glaube daher, daß noch ein neuer Styl, in dem von mir angeregten Sinne zu schaffen sei, und dies ist der stete Gegenstand meiner Studien". Vgl. den Artikel von P. De Santis

In der katholischen Kirche, der die Orgel und das Orgelspiel doch ihr Aufblühen verdankte, kam dasselbe, wie schon bemerkt, nicht in so ausgedehnter Weise zur Geltung. Die Natur der kath. Liturgie gewährt für ein ausgedehntes Orgelspiel nur selten die erforderlichen Pausen. Indeß finden wir auch in der katholischen Kirche tüchtige Meister des Orgelspiels. Solche waren Johann Caspar Kerl (geb. ungefähr 1625 in Sachsen, gest. als Hofkapellmeister zu München i. J. 1690) und Johann Jakob Froberger (geb. zu Halle 1635, gestorben zu Mainz im Jahre 1695). Er ward vom Kaiser Ferdinand III. nach Rom geschickt, um unter Frescobaldi seine Studien zu machen. Nach seiner Rückkehr wurde er Hoforganist des Kaisers.[1])

Auch nach diesen hat es in der kath. Kirche nie an bedeutenden Organisten gefehlt — ich nenne die beiden Muffat Georg und Gottlieb, ersterer eine zeitlang Organist in Salzburg, dann den Salzburger Kapellmeister Eberlin (geb. in Schwaben, gest. um 1762), ferner Pasterwitz, Fux, Murschhauser, Vogler (geb. zu Würzburg 1749, Priester (Abbé) gest. 1814;[2]) Albrechtsberger († 1809) u. s. w.; aber an die Meisterschaft Bachs reichte keiner hinan und die Blüthezeit des Orgelsspieles war überhaupt vorüber. Die neue Musikrichtung gewann immer mehr Boden. Auf die Choralmelodien wurde auch von katholischen Organisten nicht mehr Rücksicht genommen; die Kirchentonarten verschwammen immer mehr in die gewöhnlichen Moll- und Durtonarten. Nach und nach kam man sogar dahin, die Vollkommenheit des Orgelspieles in Geläufigkeit der Finger, in Schnörkeln und Läufen zu setzen.

La Musica a servigio del culto cattolico IV, in der Beilage zur Civiltà cattol. Ser. XIII Vol. XII.

[1]) Vgl. Ambros, IV. S. 463 ff.

[2]) Über dessen Leben und Wirken zu Mannheim, München, Darmstadt, dessen Reisen durch Nordafrika und fast ganz Europa, dessen Schriften und Compositionen 2c. siehe Schafhäutl, „Abt Georg Jos. Vogler" 1888.

Ein Aufschwung zum Bessern begann erst, als man wieder anfieng auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu den Meistern des 16. Jahrhunderts zurückzugreifen. Das größte Verdienst hierin, wenn ich auf Deutschland schaue, gebührt dem Meister Kaspar Ett (geb. 1788, gest. 1847 als Organist an der Michaelshofkirche zu München), der selbst ein ausgezeichneter Orgelspieler war und eine gediegene Sammlung von Orgelstücken herausgab. Als Meister des Orgelspiels könnten, nach den edirten Werken zu schließen, unter den Katholiken unserer Zeit genannt werden: Brosig, Habert, Hanisch, Piel, Blied, Beltjens, Bernards, Rheinberger, Horn, Kewitsch, Diebold, Stehle, Brückner u. s. w. In Belgien war es der schon erwähnte Jakob Nikolaus Lemmens, der nicht blos dort, sondern auch in Frankreich durch seine Compositionen und sein Orgelspiel erfolgreich wirkte. In Italien, vorzugsweise in St. Peter zu Rom, in Venedig u. s. w. waren es auch nicht wenige, die sich auf diesem Gebiete der Kirchenmusik hervorthaten, wie Bonuzzi in der oben S. 51 citirten Schrift angibt. Ich nenne aus der Gegenwart nur den Orgelvirtuosen Philipp Capocci, Organist in S. Giovanni im Lateran.[1])

---

[1]) Die Aufzählung der hervorragenden Organisten im Style der Reformmusik will auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Manche meiner verehrten Leser werden viele Namen großer Orgelmeister hier vermissen. Ich habe sogar Guilmant Alex., einen der größten französischen Orgelcomponisten und Virtuosen nicht genannt, und zwar aus dem Grunde, weil er die Orgel nicht selten als Concertinstrument behandelt. Wer ein nahezu vollständiges Verzeichnis der hervorragendsten Organisten und Orgelcompositeure will, der sehe nach bei Kothe's und Forchhammer's „Führer durch die Orgel-Literatur," Leipzig, Leukart 1890. Dort sind die Namen und Werke eines Rink, Volkmar, Murschhauser, Piutti, Commer, Sechter, Ebeling und tausend andere verzeichnet, und die Compositionen in leichte, mittelschwere, schwere unterschieden und theilweise kritisiert. Die Autoren dieses Werkes stellten sich dabei ganz auf den Standpunkt Seb. Bach's und kommt z. B. Lemmens anf S. 29 nicht gut weg, wo es — und zwar mit Recht — heißt: „Lemmens . . . Nur mit Auswahl zu gebrauchen, der Styl ist nicht streng orgelmäßig". — Die beste Geschichte des Orgelspiels verfaßte bisher Ritter in 2 Bänden.

XXVI.

Außer der Orgel finden wir im Verlaufe der christlichen Jahrhunderte auch noch andere Instrumente in der Kirchenmusik. Im 10. Jahrhundert treffen wir manchmal die Lyra oder Laute zur Begleitung des Gesanges in der Kirche verwendet.[1]) Sie galt aber nie als ein eigentlich kirchliches Instrument. Im 15. Jahrhundert stößt man hie und da auf andere Instrumente, mit denen der Gesang in der Kirche begleitet wurde, wie dies aus verschiedenen Denkmalen der Kunst, namentlich der Malerei[2]) und aus den Berichten der Musik-Schriftsteller erhellt. Gerson (um 1400) meldet, daß er außer der Orgel in einzelnen Kirchen auch eine Tuba (Trompete oder Posaune), sehr selten aber tiefe Trompeten (Bombardas) oder Schalmeien oder Krummhörner angewendet sah.[3]) Im 16. Jahrh. im erhöhten Maße besonders gegen Ende desselben, findet man dies in größeren Städten wie München, Venedig, Wien. Orlandus Lassus hatte zu München im Jahre 1577 neben 60 Sängern 30 Instrumentisten; Monteverde zu Venedig neben einer großen Zahl Sänger 33 Instrumente. Musik-Schriftsteller jener Zeit sagen, daß nach der Hälfte des 16. Jahrhunderts alle besseren Meister ihre Compositionen für Gesang

---

[1]) Die Laute, wie sie bei weltlichen Festen üblich war, wurde bald sehr vervollkommnet; die Zahl ihrer Saiten stieg von 5 auf 8, ja bis 20 und darüber. Die Laute war bis in das 17. Jahrhundert herab sozusagen in allen Ländern das Instrument der gebildeten Welt. Die Laute hatte ihre eigenen Musiker, eigene Compositeure, selbst eine eigene Tabulaturschrift. Alles und Jedes wurde für die Laute arrangirt, ähnlich wie jetzt für das Pianoforte.

Die berühmtesten Meister des Lautenspieles waren Deutsche; der älteste derselben Heinz Helt um 1413 in Nürnberg. Vgl. Tinktoris de invent. et usu misicae, l. IV. c. 5; Janssen, I. S. 214; Ambros, III. S. 427 ff.

[2]) Vgl. Ambros, B. III. S. 35.

[3]) Über die Namen der verschiedenen Instrumente siehe Schlecht, l. c. S. 112 ff.; Ambros III. S. 420 ff.; Greg. Bote, Jhrg. 1888 u. f.: und oben S. 151 f. 155.

und Instrumente zugleich geschrieben haben. Sie bezeichneten ihre Werke auf dem Titelblatte gewöhnlich mit dem Ausdrucke: „Zum Singen und zum Blasen“, „für menschliche Stimmen, wie zum Vortrage durch Instrumente jeglicher Gattung geeignet.“[1]) Diese Beisätze findet man von jener Zeit ab in so großer Zahl, daß man die Anwendung der Instrumente bei der Kirchenmusik in jener Zeit als ein unbestreitbares Factum ansehen muß.

Der Zweck der Instrumente war, die Singstimmen zu verstärken oder wohl auch für die eine oder andere Stimme einen Ersatz zu bieten. Für Kirchen von großer Ausdehnung nämlich hatte man, um einen stärkeren Ton zu erzielen, Messen, Psalmen und andere Sachen so componiert, daß mit den Stimmen Instrumente vermischt wurden. Von der Selbständigkeit der Instrumente war damals noch nicht die Rede. Die Instrumente spielten entweder vereint mit den Singstimmen und zwar das Nämliche wie diese, oder ergänzten, wie gesagt, fehlende Gesangsstimmen.[2])

Anders gestaltete sich die Verwendung der Instrumente in der Kirche im 17. Jahrhundert. Als die Kunstentwicklung im Gebrauche der Instrumente weiterschritt, blieb man nicht mehr bei der an die Stimmen gebundenen Begleitung der Instrumente stehen, sondern begann sie selbständig anzuwenden. Man

---

[1]) Orlando de Lassus sacrae cantiones, vulgo motetta appellatae, quinque vocum tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, Venetiis 1562. — Der Salzburger Kapellmeister Hasenknopf veröffentlichte seine „sacrae cantiones 5, 6, 8 et plurium vocum, tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu accommodissimae“ (München 1588); Vgl. Schlecht, l. c. S. 136; Kornmüller, Lexikon kirchlicher Tonkunst S. 271.

[2]) Daß die Instrumente schon damals, und noch früher, manchmal die Gesangsstimme zugedeckt und den Text unverständlich gemacht haben, zeigt Rochlitz in dem Werke „Für Freunde der Tonkunst“, Leipzig, 1830. B. I. S. 275. Vgl. Jungmann, Ästhetik B. II. S. 536 f. — Dasselbe geht hervor aus Aussprüchen des Prätorius, eines der bedeutendsten Musikschriftstellers des 16. und 17. Jahrhunderts, † 1621, dessen weltberühmtes Werk ist „Syntagma musicum.“ Vgl. Schlecht, l. c. S. 145.

gab ihnen das Thema des Gesanges abwechselnd mit den Stimmen durchzuführen, oder ließ von ihnen das Thema einleiten, welches dann die Singstimmen aufzunehmen hatten.[1]) Schon Giovanni Gabrieli († 1612) begann den einzelnen Instrumenten bei Begleitung der Singstimmen ihre eigene Sparte anzuweisen; auch fügte er zwischen die Vocalsätze schon manchmal einzelne reine Instrumentalsätze ein. Monteverde († 1649) läßt einzelne Instrumente, wie Geigen und Zinken,[2]) in reichbewegten Passagen auftreten.

Wie in Venedig so war es auch in den größeren Städten Deutschlands. In Wien treffen wir ein bedeutendes Werk von Christoph Strauß (Vienae 1613), betitelt „Sacrae cantiones", bei dem Violinen, Trombone, Hörner, Fagotte in Verwendung kamen. — Die Instrumente, welche damals von den Meistern solcher Kirchencompositionen benützt worden sind, waren vor allem die Posaunen, weil sich auf ihnen alle Töne der Scala leicht und rein blasen ließen, dann noch die Zinken oder Trompeten, weniger die Saiten Instrumente, welche man für die Kirche viel zu schwach und weichlich hielt.[3])

In Spanien bediente man sich gerne der Harfe, deren Gebrauch sich in der Kathedrale von Pampeluna noch erhalten hat.[4])

Die Meister des 17. Jahrhunderts beschränkten sich jedoch gewöhnlich auf wenige Instrumente. Sie sahen mehr auf eine gute Führung der Stimmen als auf lärmenden Effect; sie

---

[1]) Vgl Schlecht, l. c. S. 142; auch die Musikbeispiele bei Schlecht, S. 472 ff.

[2]) Vgl. Ambros, IV. S. 353 ff. — Die Zinke, auch Cornet genannt, war ein Blasinstrument, ein sanft gekrümmtes Rohr von sehr geringer Weite, welches sich gegen das Mundstück hin verengerte und mit sechs Löchern versehen war.

[3]) Vgl. Janssen, VI. S. 151 f.

[4]) Auf meiner jüngsten Reise fand ich bei einer großen vom Erzbischofe von Paris selbst abgehaltenen Feierlichkeit in der Kirche notre dame des victoires zu Paris ebenfalls die Harfe in Verwendung.

trachteten nicht nach Neuem, sondern begnügten sich mit den bisher gewonnenen Fortschritten.

Obwohl der Styl ihrer Musik vielfach weit entfernt war von der hohen Weihe und erhabenen Würde der Compositionen eines Palestrina, so war er doch seiner contrapunktischen Form wegen immer noch ernst und religiös. Kann diese Musik auch nicht als Ideal gelten, so klingt doch in derselben die bessere frühere Zeit noch nach.[1]) Es schreibt hiezu Schlecht (S. 142 f.): „Hätten die Meister dieser Zeit es über sich vermocht, in den Geist der Kirche und ihres Gesanges einzugehen, in die liturgische Bedeutsamkeit des Kirchengesanges einzudringen, ... wahrlich sie hätten mit dem Reste der alten Tradition und den neueren so bildsamen Mitteln, welche durch die Fortschritte der Musik geschaffen wurden, einen Kirchenstyl zur Entwicklung führen können, der an Weihe dem Palästrinastyl gleich gestanden, an Reichthum der Kunstform ihn hätte übertreffen müssen. Und eben die Zeit des Überganges vom 17. in das 18. Jahrhundert wäre die zu einer solchen Reform günstigste gewesen; weil noch, wie gesagt, die Tradition der letzten Periode der Kirchenmusik in den Meistern jener Zeit lebte und von manchem unter ihnen mit Geschick und Verständnis gehandhabt wurde, und andererseits die Entwicklung des Instrumentalsatzes noch nicht in das Stadium seiner Vollendung getreten und in einer Richtung erstarrt war, welche dem Geiste der Kirchenmusik, wie er im gregorianischen Choral und im Palestrinastyl vorliegt, geradezu entgegen ist."

Die selbständige Verwendung der Instrumente in der Kirche und zwar nach der Art und Weise, wie sich dieselbe herausgebildet hat in dem Oratorienstyl[2]) — einer Musik-

[1]) Vgl. über derartige Compositionen Schlecht, l. c. S. 143, und einzelne Musikbeispiele dazu, ebenfalls bei Schlecht, und in den Werken, die wir bei Erwähnung der betreffenden Meister, oben S. 64 f. schon angegeben haben.

[2]) Ich habe schon oben S. 109 über „Oratorium und Oratoriumstyl" Einiges geschrieben. Es möge erlaubt sein, noch Folgendes anzufügen:

gattung, die zwar viel höher steht als die Oper, feinere und ernstere Durchführung als diese hat, aber wie diese schon völlig auf dem modernen chromatischen Tonsystem sich bewegt — trat

---

Oratorium nennt man jedes religiöse musikalische Drama, das ausschließlich zum musikalischen Vortrage mittels Gesang und Instrumentalmusik bestimmt ist, wobei also die Handlung nicht zugleich scenisch dargestellt wird, wie bei der Oper, sondern mehr erzählend, was durch das große Recitativ geschieht, das deshalb zu den wesentlichsten Compositionsformen des Oratoriums gehört, die es sonst (Arie, Chor, Ensemble-Stücke) mit der Oper gleich hat Die Vorbereitung oder Anfänge des Oratoriums finden wir schon früh. Schon im neunten Jahrhundert und im zehnten ward von den Clerikern und den Chorknaben der Besuch der hl. Frauen am Grabe dramatisch vorgestellt; die Sequenz „Victimae paschali" ist dieses kleine Drama. Mehreres hierüber siehe bei Schubiger's Sängerschule von St. Gallen. Wenn wir nachweisbar vom 11ten Jahrhundert ab an hohen Festtagen Scenen aus der hl. Geschichte, hauptsächlich der Passion, Auferstehung und Wiederkunft Christi dargestellt finden, so müssen wir wieder sagen, dies seien Vorläufer des Oratoriums gewesen.

Die nähere Veranlassung zu denselben gab, wie ich ebenfalls schon oben Seite 109 bemerkt habe, der heil. Philipp Neri, welcher Begebenheiten aus der biblischen Geschichte unter Begleitung der Musik in seinen Bet- und Lehrstunden absingen und vortragen ließ, und welche musikalischen Darstellungen von dem Orte, wo, und der Gelegenheit, wozu sie aufgeführt wurden, den Namen Oratorium erhielten. Im folgenden Jahrhundert erhielt das Oratorium eine bessere Form und mehr Mannigfaltigkeit. Die größte Ausbildung erhielt es durch die Deutschen. Händel hat dieser Kunstgattung den Charakter der Großartigkeit verliehen, und er steht noch heute auf diesem Gebiete unübertroffen da. In den katholischen Kirchen hat das Oratorium in dieser Form keinen Platz gefunden, außer am Charfreitag bei der Passionsmusik, die aber vollständig privaten Charakter hat.

Den eigentlichen Oratorienstyl zu beschreiben, ist nicht leicht. Wer Oratorien öfter aufführen gehört, oder in der Partitur derselben geblättert hat, wird eine Vorstellung davon gewonnen haben. Das Oratorium ist keine Oper. Die Musikgattung ist höher und edler. Was die Oper bewirkt, indem sie auf das Auge ebenso wie auf das Ohr des Menschen einzuwirken trachtet, mittels Action, Scenerie, Garderobe u. s. w., das will das Oratorium hervorbringen blos durch Einwirken auf das Gehör.

Oratorien componierten Aless. Scarlatti, Jomelli, Hasse, die beiden Bach, Emanuel und Sebastian Weigl, Max Stadler, Mozart, Jos. Haydn, Beethoven, Neukomm, Mendelssohn-Bartholdy u. s. w., vor allen andern aber Händel, der in dieser Musikgattung, wie schon gesagt, unübertroffen dasteht.

jedoch immer mehr in den Vordergrund und die Entfernung der Kirchenmusik von ihren traditionellen Principien ward immer größer.

Am Beginne des 18. Jahrhunderts finden wir in Neapel den berühmten Alessandro Scarlatti,[1]) wie er ein Orchester zusammenstellt, so proportioniert, wie das früher niemals der Fall war, bestehend aus Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Oboen und Hörnern. Er hat zwar dadurch zur Vervollkommnung und Verselbständigung der Instrumentalmusik den Grund gelegt, aber zugleich auch den Anstoß gegeben, daß die instrumentierten Kirchenstücke sich mehrten und auch in ihren Gesangspartien immer mehr einen weltlichen Charakter annahmen und den reinen Gesang in die zweite Linie zurückdrängten.

Unter Sebastian Bach († 1750) und Händel[2]) († 1759) machte die Instrumentalmusik neue große Fortschritte — einige Musikschriftsteller sagen sogar, unter diesen Heroen der Musik sei die Instrumentalmusik in ihrem Culminationspunkte angelangt.[3])

---

[1]) Siehe oben S. 146.

[2]) Händel, von dem ich schon oben S. 177 gesprochen, war eine riesige Erscheinung auf dem Gebiete der Tonkunst. Geboren zu Halle an der Saale 1685, arbeitete er von 1712—1740 eine Menge von Opern und später 21 Oratorien, 12 große Psalmen und Anderes. Er ist eine ganz eigenthümliche Erscheinung; Alles an ihm ist männlich und kühn; namentlich seine Chöre zeigen von einer wunderbaren Kraft, Energie und Begeisterung seines glänzenden Genius.

[3]) Das möchte wohl zutreffend sein, wenn man die ältere Musikrichtung mit ihrem kunstvollen Contrapunkt in's Auge faßt; nicht geleugnet will aber hiemit sein, daß der Instrumentalstyl als solcher erst durch die spätern großen Tonschöpfer (Joseph Haydn und Mozart) der Vollendung entgegengeführt und in Beethoven den Gipfel der Vollkommenheit erreicht habe. Die Musik dieser Letztern bewegte sich, um etwas vorzugreifen und schon hier etwas hierüber zu sagen, vollständig nach der neuern Richtung und es tritt die Arie, und die durch die Homophonie bedingte freiere Weise individuellen Ausdruckes stärker als je hervor. Zur Zeit Bach's und Händel's wußte man von dem ästhetischen Reize dieses oder jenes Instrumentes oder dessen Tonmaterial's ganz wenig; man setzte eben für jedes Instrument, was auf demselben bequem auszuführen war. Gesteigerte Figuralkunst fand nur in

Sebastian Bach hat seine ganze Thätigkeit der Kirche gewidmet. Die Zahl seiner Compositionen für die protestantische Kirche, wie ich schon oben bemerkt, ist groß und ebenso auch der Kunstwerth derselben; viele sind, was Meisterhaftigkeit der Durchführung anbelangt, geradezu unübertrefflich. Er hat auch katholisch-liturgische Texte bearbeitet; diese Werke jedoch, in denen die einzelnen Partien zwar weihevoll und dem Inhalte des Textes entsprechend componiert sind, sind dennoch mehr für den Concertsaal als für die Kirche — wie sie auch in der That bei Concerten häufig zum Vortrage kommen. Schon die große Zeit, die deren Aufführung in Anspruch nimmt, macht sie für den katholischen Gottesdienst so zu sagen unbrauchbar, und es mag vielleicht von diesen Vocal- und Instrumental-Compositionen Bach's, die er über katholisch-liturgische Texte geschaffen hat, das in etwas zutreffen, was Lemmens (siehe oben S. 170) von seinen Orgelwerken gesagt: sie sind trotz aller Kunst zu wenig innig und gemüthsvoll.

---

den Compositionen für Bogeninstrumente statt. An Bach knüpft sich die höhere Cultur der Bogeninstrumente, welche durch Joseph Haydn, sowohl in dem Quartett als auch in dem Orchester, weitere Ausbildung und Vollendung erhielt. Mozart erkannte noch mehr als Haydn, welche Klangfülle, welcher Farbenreichthum in den verschiedenen Instrumenten verborgen liege, und er benutzte auf die beste Weise diese Einsicht in seinen Tonschöpfungen. Der hervorstechendste Charakter der Instrumentalcompositionen Mozart's ist das Gesangliche bei glänzender Farbenpracht. Durch Beethoven wurde die Cantabilität wieder mehr eingeschränkt. Mozart hat sich bei der Orchestrierung an die ererbten Formen gehalten, Beethoven vermochte mit seinem Riesengeiste die Form ganz dem Inhalte dienstbar zu machen und sein tiefstes inneres Leben und Fühlen in seiner Composition in ganz eigenthümlicher Weise darzulegen. Seit Beethoven ist auf dem Gebiete der Instrumentalmusik nichts Höheres geschaffen worden und was als Solches ausgegeben wird, ist meist nichts Anderes als die übertriebene Anhäufung von Tonmassen, eine pompöse, nervenerregende Schallvermehrung — eine Musik, die häufig des entsprechenden Inhaltes entbehrt. Vgl. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst S. 226; Witt, Flieg. Bl. 1866, S. 50. — Übrigens verweise ich anlangend die zuletzt genannten Heroen der Musik auf unten, Nr. 32, wo ich von jedem derselben zu sprechen haben werde.

Die Thätigkeit Händel's, die vom rein musikalischen Standpunkte aus nie hoch genug geschätzt werden kann, bewegte sich nicht auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sondern auf dem der Oper — in der ersten Hälfte seines Lebens — und dem des Oratoriums. Von seinen Kirchencompositionen, unter denen, insoweit sie im Drucke erschienen sind, das Dettinger Te Deum den ersten Platz einnimmt, gilt dasselbe, was wir über Bach's Werke gesagt haben.

Ich hätte an dieser Stelle noch von vielen anderen Meistern zu sprechen, welche die Instrumentalmusik in ihren Kirchencompositionen verwendet haben. Ich werde aber dies weiter unten thun. Schon das bisher Gesagte zeigt zur Genüge, daß eine solche Verwendung der Instrumente der Kirchenmusik, dem Zwecke, dem die Musik in der Kirche zu dienen hat, höchst abträglich gewesen. Es ist an der Zeit, daß ich eines anderen Umstandes gedenke, der die Kirchenmusik sehr gefährdet hat.

XXVII.

Ein anderer Grund des Niederganges der Kirchenmusik war die ungebührliche Ausdehnung, welche man dem Volksgesange in der Kirche, das ist dem Gesange in der Volkssprache, als einem von dem liturgischen verschiedenem Gesange in jener Zeit nach und nach zu geben beliebte.

Da ich von dem Volksgesange bisher noch fast nichts gesagt habe, so möge es erlaubt sein, hier etwas weiter auszugreifen. Wohl hat man schon, wie ich oben[1]) bemerkt habe, in der alten christlichen Zeit das Volk zum Gesange in der Kirche herangezogen; war es ja das Bestreben der Kirche von jeher, die Gläubigen zur Theilnahme an ihrem religiösen Leben zu gewöhnen. Schon Philo[2]), † um das Jahr 50 nach Christus, spricht von vielen Liedern und Gesängen, welche die Therapeuten bei ihren gemeinschaftlichen Mahlen und Zusammenkünften

[1]) S. 17. f. Vgl. meine Vierteljahrschrift Jahrg. III. S. 17 u. 128 ff.
[2]) De vita contemplativa.

sangen. Eusebius und der hl. Hieronymus hielten diese Therapeuten für christliche Asceten aus der apostolischen Zeit[1]).

Die hl. Väter Ignatius M., Tertullian, Clemens der Alex., Ambrosius, Chrysostomus erzählen, wie das christliche Volk in den ersten christlichen Jahrhunderten sich bei den Responsorien, dann wieder bei dem Gesange der liturgischen Psalmen und Hymnen und anderer geistlicher Lieder betheiligt habe[2]).

Freilich war dies noch kein eigentlicher Volksgesang; wenn das Volk in damaliger Zeit sich an den Psalmen, Hymnen und dergl. im Anschluß an den Chor der liturgischen Sänger betheiligte, so war dieser ebenso wie der Gesang der schola cantorum, eigentlich liturgischer Gesang; weil die betreffenden Gesänge Bestandtheile der officiellen kirchlich festgestellten Liturgie bildeten. Der Umstand, daß die Sprache des Volkes damals dieselbe, wie die der Liturgie, und die liturgische Sprache also damals noch keine todte war, ist nebensächlich.

Mit dem Zusammenbruche des weströmischen Reiches am Ausgange des 5. Jahrh. und als sich nach der Völkerwanderung die verschiedenen nordischen Stämme in Süd- und Westeuropa seßhaft machten[3]), hörte die liturgische Sprache auf, Volks-

---

[1]) Vgl. Breviar. Rom. fest. s. Marci Evang. lect. 2. Nocturni.

[2]) Vgl. Probst die Liturgie in den 3 ersten Jahrh.; Haberl, Cäc.-Kalender 1883, S. 14 ff.; Selbst, der kath. Kirchengesang bei der hl. Messe (edit. 2) S. 94 f.

[3]) Thalhofer, kath. Liturgik S. 405 schreibt: „So lange das weströmische Reich bestand, wurde jenes Vulgärlatein, in welchem man, wie zu Rom, so durchs Abendland hin die Liturgie feierte, vom Volke als Muttersprache gesprochen oder doch zumeist verstanden. Das änderte sich nun aber, nachdem die römischen Soldaten und Beamten und mit ihnen römische Bildung und römischer Einfluß aus den Provinzen verdrängt und Letztere von Völkern der verschiedensten Sprachen überfluthet worden waren Bei der Völkerwanderung mischten sich mit den alten römischen Provinzialen in Italien, auf der pyrenäischen Halbinsel und in Gallien die von Osten und Norden herandringenden fremden Volksstämme und in Folge solcher Vermischung und allmählicher Verschmelzung entstanden nach und nach auf Grundlage der lingua romana vulgaris die sogenannten ro-

sprache zu sein. Seit dieser Zeit fand nun eine Betheiligung des gesammten Volkes an den eigentlich liturgischen Gesängen, das ist an den Gesängen, welche integrierende Bestandtheile der officiellen Liturgie sind — wenn ich absehe von den Responsorien und einzelnen Rufen: Kyrie eleison u. s. w. — in der Regel wenig mehr statt. Als jedoch die neuen Volkssprachen sich mehr entwickelt hatten und auch schon einige dem Fühlen und Leben des Volkes entsprechende religiöse Gesänge geschaffen waren, hatte sich im gläubigen Volke das Bedürfnis geltend gemacht, nicht blos außerhalb des Gotteshauses, sondern auch in der Kirche beim Gottesdienste geistliche Lieder in der Volkssprache zu singen, um so Gott recht von Herzen und mit vollem Verständnisse zu verherrlichen und möglichst innig an der Feier sich zu betheiligen[1]).

Wie die Geschichte zeigt, hat die Kirche diesem Bedürfnisse, wo es sich kundgab, auch Rechnung getragen, hat das Singen in der Volkssprache in den Kirchen beim öffentlichen Gottesdienste innerhalb gewisser Grenzen gestattet[2]), unter der Voraussetzung, daß der eigentliche liturgische Gesang dadurch nicht beeinträchtigt, kein Theil desselben durch das religiöse Volkslied verdrängt, mit ihm vertauscht werde[3]).

Unter allen Nationen des Abendlandes ist keine Nation so reich an religiösen Liedern in der Volkssprache, wie die deutsche. „Kein Volk der Christenheit kann sich eines solchen Liederschatzes

---

manischen Sprachen . . . als sodann die deutschen Völker feste Wohnsitze gewonnen hatten, entwickelte sich im Laufe des frühern Mittelalters ihre Sprache zu der Gestalt, die wir als Althochdeutsch zu bezeichnen pflegen."

[1]) Die vom Volke gesungenen deutschen Lieder, schreibt Janssen I. S. 233, „waren als Erguß eines glaubensfreudigen Herzens zugleich ein wirksames Mittel, um die Lebendigkeit des Glaubens im Volke zu wecken und dasselbe an dem Gottesdienste und den kirchlichen Feierlichkeiten noch in anderer Weise als durch Gebet theilnehmen zu lassen." Vgl. meine Vierteljahrschrift Jahrgang III S. 17 ff.

[2]) Selbst Melanchthon gesteht in der Apologie der Augsburger Confession, daß der Gebrauch deutscher Lieder „allezeit für löblich gehalten worden in der Kirche". Janssen, l. c.

[3]) Thalhofer, l. c. S. 568 f. — Vgl. auch besonders das ausgezeichnete Werk Analecta hymnica medii aevi von Dreves S. J. (bis jetzt 7 Bände.)

rühmen, sagt Wackernagel in seinem Werke ‚Das deutsche Kirchenlied', wie das deutsche". Deshalb wollen wir auf das deutsche Kirchenlied in den folgenden Nummern etwas mehr unser Auge richten. Freilich wird sich im Verlaufe der Geschichte dieses Zweiges der Kirchenmusik zeigen, wie wahr die Worte sind, welche P. Lambert Karner[1]) bringt: „Es ist interessant, die Phasen zu verfolgen, welche das deutsche Kirchenlied im Laufe der Zeit durchgemacht hat. Da findet sich die bedeutungsvolle Erscheinung, daß Text und Melodie des Kirchen-Liedes gleichen Schritt halten mit dem religiösen Bewußtsein des Volkes; je glaubensinniger die Zeit, desto herrlicher die Lieder, welche dieselbe hervorgebracht. Vergleicht man die herrlichen wunderbaren Blüthen der Dicht- und Tonkunst, welche speciell im deutschen Kirchenliede sich finden, mit den saft- und kraftlosen Liedern, welche heutzutage im Volke gang und gebe sind, so thut einem das Herz weh, daß wir auch in dieser Beziehung so weit abgekehrt sind."

Schon die ersten Apostel Deutschlands[2]), die unablässig

---

[1]) In seinem Werke „Der Clerus und die Kirchenmusik S. 146.

[2]) Vgl. betreff der Literatur des deutschen Kirchenliedes oben S. 7. f.; ferner Wackernagel Philipp, das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhs., 5 Bände; Koch, Gesch. des Kirchenliedes und Kirchengesanges der christlichen, insbesonders der deutschen evangelischen Kirche, 8 Bände; Dr. August Beck, Geschichte des kath. Kirchenliedes, Köln 1878; Smeddinck, Apologie des latein. Choralgesanges, oder: Das Verhältniß des lateinischen zum deutschen Kirchengesange vom positiven kirchlichen Standpunkte aus beurtheilt, Düsseldorf 1853; Meister-Bäumker, das kath.-deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrh., Freiburg im Breisgau 1883 und 1886. (Es werden hierin auch die Melodien der kath.-deutschen Kirchenlieder geboten.) Ferners Bäumcker, zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland 1881; Lüft, Liturgik B. II. S. 165. ff; Neumaier Geschichte der christl. Kunst B. I. S. 308 ff.; Lindemann, Geschichte der deutschen Literatur S. 281 ff.; Witt's Fliegende Bl. 1868. S. 1; 1878 S. 49; 1885 S. 9; 1886 S. 25; 1887 S. 61; desselben, Mus. s. 1880 S. 1; Selbst, der kath. Kirchengesang beim hl. Meßopfer (edit. 2) S. 93 ff.: Gabler, Tonkunst in der Kirche S. 269 ff.; Janssen, Geschichte des deutschen Volkes B. I. S. 227 ff.; B. VI. S. 153 ff.; Haberl, Cäci-

bemüht waren, heidnische Gesinnungen und Vorstellungen ihrer Neubekehrten zu verdrängen und ihnen dafür den milden freundlichen Geist des Christenthums einzuhauchen, sollen zu diesem Zwecke zuerst ganz einfache Lieder und dann später solche von größerer Ausdehnung, in denen die christliche Lehre ausgedrückt ist, verfaßt und dieselben dem christlichen Volke dargeboten haben. Im 9. Jahrh. dichtete Ratpert, Mönch von St. Gallen, ein Lied in deutscher Sprache auf den hl. Gallus und ließ dasselbe vom Volke in der Kirche singen. Es existiert noch in lateinischer Übersetzung; die Melodie jedoch gieng verloren. Auch das Wessobrunner Gebetslied gehört dieser Zeit an, und das Lied „vom hl. Petrus" mit dem gewöhnlichen Refrain Kyrie eleison. Janssen[1]) schreibt: (im Anschlusse an Hoffmann „Kirchenlied" S. 41): „Geistliche Lieder und Kirchenlieder in der Volkssprache waren in Deutschland schon seit dem neunten Jahrhundert vorhanden, und die wenigen bis zum 13. Jahrhundert davon noch erhaltenen Reste sind ehrende Zeugnisse für den kindlich frommen, einfältig gläubigen, gemüthsinnigen und zugleich kernhaften Charakter des Volkes. Die ganze Welt, schrieb um das Jahr 1148 der Reichensberger-propst Gerho in seiner Erklärung der Psalmen, jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeignet ist.

Diese Kirchenlieder waren gewöhnlich kurz, manchmal nur von ein oder zwei Strofen, damit auf diese Weise das ganze Volk sie auswendig behalten könnte. Die Melodien waren vom gregorianischen Choral nicht viel verschieden, waren einfach, ohne großen Tonumfang, wie dies für den Volksgesang sich ziemte.

Die ältesten im praktischen Gebrauche gestandenen Lieder sind: Christ ist erstanden; Christ fuor gen Himmele; Nun bitten wir den hl. Geist; Ein Kindelein so lobelich; In Gottes namen varen wir, und an-

---

lienkalender 1880 S. 32 ff.; 1881 S. 21 ff.: 1882 S. 22 ff. u. a. O.; Kornmüller, Lexikon S. 241 ff; die Werke von Dreves und Mohr u. s. w.

[1]) Bd I. S. 226.

dere. Im 13. Jahrhundert vermehrten sich die religiösen Lieder. Auch gab die Einführung neuer Kirchenfeste im 13. und 14. Jahrhundert, z. B. des Frohnleichnamsfestes, Dreifaltigkeitsfestes und einiger Marienfeste, Anlaß zu weihevollen Dichtungen in lateinischer Sprache, welche dann wieder in das Deutsche übertragen wurden, z. B. das Lauda Sion, Pange lingua u. s. w. Eine besondere Art von Liedern, welche gegen Ende des 14. und anfangs des 15. Jahrhunderts aufkamen, bilden diejenigen, welche mit Latein untermischt sind, wie das bekannte „In dulci jubilo — Mit süßem Freudenschall".

Unter den 150 deutschen Liedern, die um diese Zeit beim Volke allgemein im Gebrauche waren, waren die beliebtesten der Gesang der Geißler: Nu ist die Betevahrt also her; das Weinachtslied Tauler's: Es kommt ein Schiff geladen; dann die drei Marien: Es gingen drei Frewlein also fruh; das Weihnachtslied: ein Kindelein ist geboren von einer reinen Mait; das Passionslied Gott war an ein Kreuz geschlan; das Lied vom hl. Sacrament: Gott sei gelobet und gebenedeit; und: O Christ, hie merk, den Glauben staerk, u. s. w.

Als Dichter geistlicher Lieder aus dieser Zeit ragen hervor Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob († 1318), Johann Tauler († 1361), Conrad von Würzburg, († 1382), der Benedictiner Hermann von Salzburg[1]), Martin von Reutlingen, Heinrich von Lauffenberg, Adam von Fulda[2]). Die Mehrzahl der Genannten waren Priester oder Mönche.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden auch Sammlungen deutscher Kirchenlieder und Gesangsbücher.

[1]) Am Ende des 14. Jahrhunderts. Besonders schön sind dessen Marienlieder „Das Ave Maria des Münichs;" das guldein Fingerlein des Münichs." Janssen I. S. 227. f.

[2]) Der Mönch Adam von Fulda blühte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Vgl. Janssen I. S. 215. Er war sowohl als Theoretiker als auch als Componist berühmt. Musikbeispiel siehe bei Schlecht Nr. 41.

Die vielen gebräuchlichen religiösen Kirchenlieder, welche manchmal schon einen bedeutenden Umfang hatten, konnte man nämlich nicht mehr im Gedächtnisse behalten und man suchte sie deshalb in ein Buch zusammenzustellen. Die neuerfundene Kunst der Buchdruckerei gab das geeignete Mittel hiefür in die Hand. Im Verlaufe der II. Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen viele solcher Sammlungen älterer und neuerer Kirchenlieder im Drucke. Janssen B. 1. S. 228 schreibt: „Die in verschiedenen Gegenden im Volksmunde lebenden kirchlichen Gesänge wurden seit Erfindung der Buchdruckerkunst rasch zum Gemeingute Aller gemacht und sind bis jetzt, abgesehen von vielen ohne Angabe des Jahres und Ortes erschienenen Einzeldrucken, aus der Zeit von 1470 bis 1518 mehr als dreißig kirchliche Liedersammlungen und Gesangsbücher in deutscher Sprache bekannt geworden, theilweise Uebertragungen liturgischer Gesänge, Messen, Hymnen, Bußpsalmen, Erbauungsbücher mit kirchlichen Liedern".

Unter den damals existirenden kirchlichen Liedersammlungen ist wohl die älteste die um das Jahr 1471 durch Clara Hätzlerin zu Augsburg gemachte[1]).

XXVIII.

Aus dem Gesagten ergibt sich ganz klar, daß die religiösen Volkslieder, wenn dieselben auch bei den eigentlich liturgischen Acten nicht gestattet waren, schon vor der Reformation in- und außerhalb der Kirche ausgiebige Verwendung fanden. Man sang bei Bittgängen, Wallfahrten, an Kirchweih- und Heiligenfesten; man sang auch beim Gottesdienste. Schon im 12. Jahrhundert sang das Volk nach der Predigt das Kyrie eleison, sang in den darauffolgenden Jahrhunderten, wie sich aus den Samm-

[1]) Vergl. Kornmüller l. c. S. 244; Jakob l. c. S. 368; Neumaier, l. c. S. 371 ff „Nächst dem Lochamer (vgl. oben S. 104) schreibt Janssen I. 221, gehört dieses Liederbuch zu den ältesten Sammlungen. Clara Hätzlerin aus Augsburg schrieb es wahrscheinlich im Auftrage des Georg Roggenburger. Eine Nonne, für die man sie gewöhnlich hält, war sie jedenfalls nicht; vielleicht war sie die Frau des Augsburger Briefschreibers Bartholomä Hätzler und eine Abschreiberin von Profession."

lungen mittelalterlicher Predigten beweisen läßt, vom Prediger hiezu aufgefordert,[1]) wenigstens an Festtagen, nach der Predigt ein der Tagesfeier entsprechendes Lied, z. B. um Ostern: „Christ ist erstanden", um Pfingsten: „Komm hl. Geist" u. s. w. Vielfach wurde auch schon vor Beginn der eigentlichen Predigt oder unmittelbar nach dem Exordium ein deutsches Lied gesungen. Da im Mittelalter die Predigt überall intra missam, bald vor, bald nach dem Credo gehalten wurde, so fanden die gedachten Volksgesänge einigermaßen intra missam statt. Das Volk sang, wie einige Historiker sagen[2]), abwechselnd mit dem Sängerchor bei den Sequenzen, an denen die Liturgie im Mittelalter in Frankreich und Deutschland sehr reich war, und zwar in der Weise, daß die Gläubigen in Abwechslung mit den Sängern, welche die lateinische Sequenz strophenweise sangen, deutsche Liedstrophen einschalteten. Man sang auch in der Volkssprache während oder nach der Spendung der hl. Communion und wahrscheinlich auch nach der hl. Messe. Das Volk sang auch bei den religiösen Dramen, die damals in den Gotteshäusern aufgeführt wurden und einigermaßen gottesdienstlichen Charakter hatten; so bei den Weihnachtsspielen (Kindelwiegen — in manchen Diöcesen bis in's 18. Jahrhundert fortbestehend), bei den Passionsspielen, bei den dramatischen Darstellungen der Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des hl. Geistes u. s. f.[3])

P. Guido Dreves, der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete des katholischen Kirchenliedes schreibt:[4]) Zahllos sind die

---

[1]) Vergl. die Salzburger Synode v. J. 1569, in welcher die Gepflogenheit, in der Kirche auf die Aufforderung des Predigers zu den verschiedenen Zeiten verschiedene religiöse Lieder in der Volkssprache zu singen, als mos antiquus bezeichnet wird.

[2]) Janssen VI. S. 156; Mainzer Katholik 1834 Juli Heft; Bäumker, Tonkunst S. 130 ff; desselben, Kirchenlied II. S. 8. ff.; Thalhofer l. c. S. 569.

[3]) Vergl. Janssen I. 234 ff., und Mone, Schauspiele des Mittelalters 2.

[4]) In einem Artikel der Laacher Stimmen, 1889. H. 10. S. 475, betitelt: Zur Geschichte des Tantum ergo.

Liedesblüthen, die dem jungfäulich-fruchtbaren Erdreiche der lateinischen Kirche bis zur Grenze des 16. Jahrhunderts entsproßen — ihre Zahl berechnet sich nach Tausenden und ist vielleicht, wenn wir für immer Verlorenes nach geretteten Trümmern schätzen dürfen, der Million nahe gekommen."

Es erhellt nun auch, wie falsch es ist, wenn man behauptet: vor der Reformation habe es keinen deutschen Kirchengesang gegeben, oder er sei nur höchst armselig gewesen; wenn man sagt: erst Luther habe das deutsche Kirchenlied zur Geltung gebracht. Wie selbst protestantische Schriftsteller jetzt zugestehen müssen[1]), ist der Antheil Luther's am deutschen Kirchenliede als Dichter und Sänger ein äußerst geringer. Luther selbst bearbeitete zwar einige Lieder[2]) und formte einige ältere Melodien um; aber von den ihm anfänglich zugeschriebenen 36 Melodien haben neuere Untersuchungen seine Autorschaft bis auf eine einzige gestürzt; und selbst die ist noch zweifelhaft.[3])

Luther's musikalischer Ruhm hat also von diesem Gesichtspunkte aus in der That nicht viel zu bedeuten.

Wohl aber muß ihm unermüdlicher Eifer und Begeisterung zum Kirchengesang zugesprochen werden.[4])

---

[1]) Winterfeld, der evangelische Kirchengesang I. 160; Dommer, Handbuch der Musikgeschichte S. 181.

[2]) Janssen, Bd. VI. 157 schreibt: „Was seine eigene Thätigkeit als Dichter neuer geistlicher und kirchlicher Lieder anbelangt, so sind unter den als sicher beglaubigt ihm zugeschriebenen 37 Kirchenliedern 12 nur Ueberarbeitungen und Erweiterungen früherer deutscher Lieder, 8 sind Übersetzungen von Hymnen und anderen lateinischen Gesängen, 8 Psalmlieder, 3 Bearbeitungen einzelner Bibelstellen, also nur wenige ganz frei gedichtete Lieder". Vgl. Bäumker's Kirchenlied. Bd. 1. S. 19. Aber auch in den Überarbeitungen und Erweiterungen offenbart er sich nicht selten als wirklicher Dichter, besonders ist das vielgesungene Lied, „Eine feste Burg ist unser Gott!" wenn es auch in den ersten vier Zeilen den Worten des Psalmes folgt, doch eine eigene Schöpfung von gewaltiger Kraft. Ein tief empfundenes Lied ist sein, zuerst im Jahre 1524 veröffentlichtes, „Ach Gott vom Himmel sieh' darein", worin er seinen Schmerzen über die schon damals innerhalb seiner Partei grell hervortretende Zerissenheit Luft macht.

[3]) Vergl. Meister-Bäumker, Kirchenlied Bd. I. S. 29; und Janssen, Geschichte des deutschen Volkes Bd. VI. S. 157 u. 158.

[4]) Jansen VI. S. 154 ff. schreibt (im Anschluße an Winterfeld,

Bei dem feierlichen Amte und bei der stillen Messe durfte der deutsche Volksgesang bis zur Zeit Luther's neben den lateinischen Gesängen oder wenigstens statt derselben nicht statthaben; es läßt sich nicht erweisen, daß dies damals geschehen sei.

Zur Zeit der Reformation und in Folge derselben gestaltete sich jedoch die Sache anders; es erlangte das deutsche Kirchenlied eine bedeutend größere Ausdehnung.

Die Protestanten waren nach Abschaffung der heil. Messe und bei dem Hasse alles Römischen naturgemäß auf den deutschen Gemeindegesang angewiesen und sie benützten diesen auch dazu, um in den Liedern ihre Grundsätze und Lehren dem Volke besser einzuflößen. Luther behielt zwar anfänglich fast sämmtliche liturgische Choral- und Figural-Gesänge, wie sie in der Kirche üblich waren, in lateinischer Sprache bei. Es fehlte ihm eben an passenden

---

Wakernagel, Bäumker, u. s. w.): „Luther's Thätigkeit für den Kirchengesang war eine unermüdliche. Er hegte eine begeisterte Liebe zur Musik, und war ein geübter Kenner und Sänger polyphoner Tonsätze. Zu verschiedenen Zeiten äußerte er sich: „Musicam habe ich allzeit lieb gehabt" . . „Ich bin ganz der Ansicht und scheue auch nicht sie offen auszusprechen, daß es nach der Theologie keine Kunst gibt, welche der Musik gleichgestellt werden könnte, weil sie allein nach der Theologie das uns gewährt, was sonst uns die Theologie allein zu gewähren vermag: Ruhe und Freude des Herzens!" „Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht!" „Sie verjagt den Geist der Traurigkeit, wie man an König Saul sieht!" „Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute. Man muß musicam von Nothwegen in den Schulen erhalten und ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an!" Vgl. Bäumker, Tonkunst S. 138 ff. — Besondere Freude hatte Luther an den alten deutschen Kirchenliedern und lobte dieselben mit warmen Worten: „Im Papstthum, sagte er in einer seiner Predigten, hat man feine Lieder gesungen: Der die Hölle zerbrach und den leidigen Teufel darin überwand. Item: Christ ist erstanden von seiner Marter allen. Das ist von Herzen wohl gesungen. Zu Weihnachten hat man gesungen: Ein Kindelein so lobelich ist uns geboren heute. — Wie an den einfachen Weisen der vom Volk in der Kirchen gesungenen „feinen Lieder", so hegte Luther auch zum Choral- und Figuralgesang große Lust. In seinem Hause richtete er eine Cantorei ein, in welcher Motetten von Josquin, Senfl und anderen Meistern gesungen wurden.

deutschen Gesängen. Die katholischen mußte man ja erst umformen und ihnen die protestantischen Grundsätze aufkleben; viele derselben, wie die Marienlieder, konnte man gar nicht mehr brauchen. Noch im Jahre 1523 gab Luther in seiner Schrift „Von Ordnung des Gottesdienstes" die Anweisung: „Die Gesänge in den Sonntagsmessen und Vespern lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen." Aber schon zwei Jahre später erschien seine „Deutsche Ordnung des Gottesdienstes", nach welcher nur das Kyrie der alten Liturgie noch beibehalten war, während alle übrigen lateinischen Gesänge nur in ihrer deutschen Umdichtung Aufnahme fanden.[1]) Principiell mußte er aber schon von vornherein nicht blos für Metten und Vesper, sondern auch für die Messe, insoweit er sie beibehalten, den Gesang in der Volkssprache zulassen, da sein Gottesdienst nur religiöses Thun der Gemeinde war; und seine große Abneigung gegen alles Katholische mußte ihn sehr bald dazu führen, der deutschen Volkssprache bei dem Kirchengesange immer mehr Spielraum zu lassen und sich zu bestreben, nach und nach das ganze Kirchenjahr mit deutschen Liedern, in denen seine Lehren zum Ausdrucke kamen, zu versorgen. Luther wollte mittelst der Volksgesänge seine häretischen Lehren eindringlich und nachhaltig in packender Form dem Volke beibringen[2]), wie dies schon in alter Zeit die Häretiker (vgl. oben S. 19 f.) und kurze Zeit vor ihm die Hussiten gethan

[1]) Vergl. Reißmann II. 48—49; Janssen Bd. VI. S. 157.

[2]) Als Beispiel mag dienen der Anfang eines Liedes, welches unter Luthers Namen kurz vor seinem Tode ausgegeben wurde. Vergl. Janssen, VI. 178.

„Nun treiben wir den Papst hinaus
Aus Christi Reich und Gotteshaus,
Darin er mördlich hat regiert
Und unzählig viel Seelen verführt.
Troll' Dich auch, Du verdammter Sohn,
Du rothe Braut von Babylon,
Du bist der Grewel und Antichrist,
Voll Lügen, Mord und arge List."

Vergl. Bäumker, Kirchenlied, Bd. I. S. 219.

haben. Er betrachtete den Gesang beim Gottesdienste als ein Stück Predigt[1]), „darin ein jeglicher sich selbst und seine Mitsänger oder Zuhörer des göttlichen Wortes nach Anweisung eines jeglichen Gesanges erinnert."

Es entfalteten demnach die Anhänger Luther's[2]) nach dieser Seite hin eine Rührigkeit, die bald eine wahre Fluth von Gesangblättern und deutschen Gesangbüchern, eine beispiellose Productivität bei Berufenen und Unberufenen in dichterischer und musikalischer Beziehung anlangend den deutschen Kirchengesang hervorrief.[3])

[1]) Vergl. Janssen, VI. S. 157.

[2]) Die Anhänger Zwingli und Calvin's, die Reformirten, ließen nur den Gesang von Psalmen, zuerst in einfacher Übersetzung, nachher in metrischer Form, zu. Vgl. Thalhofer, l. c. S. 571.

[3]) Siehe solche Lieder bei Janssen, VI. S. 157 ff.; dann bei Wackernagel, Kehrein, Bäumker u. s. w.

Viele dieser Lieder haben polemischen Charakter. Eines der am häufigsten und nach den Berichten von Zeitgenossen mit Begeisterung gesungenen Lieder behandelte in vierzehn siebenzeiligen Strophen die dogmatischen Streitfragen über den Glauben und die Werke. Es war das vom Paul Speratus nach der alten Melodie, „Freue Dich, Du werthe Christenheit" gedichtete Lied, „Vom Gesetz und Glauben":

Es ist das Heil uns kommen her,
Von Gnad' und lauter Güte

Die Werk' die helfen — nimmermehr . . ."

das Lied wurde oft gebraucht, um katholische Prediger von der Kanzel herunter zu singen.

Manche dieser Lieder hatten einen wahrhaft stürmischen Charakter, wie dies bereits in den Jahren 1534 und 1537 von Georg Wizel strenge gerügt wurde. „Die Häretiker, schrieb er, erfreuen sich wunderbar an ihren neuen geistlichen Liedern oder vielmehr Schmachliedern, in welchen sie das Gift ihrer Häresie den Herzen der Einfältigen sanft eintröpfeln, die Kirche verläumden, gegen sie blitzen und fluchen." „Ein großer Theil ihrer christlichen Gesänge sei nicht allein wider Gott und sein Wort, sondern auch mehrentheils trotzig und stürmisch und etliche würden, wenn sie solche dorische Weisen singen, lieber mit Fäusten dreinschlagen als singen." Vergl. Döllinger, Reformation Bd. I. S. 58 ff.

Nebst solchen Liedern lebten aber die herrlichsten deutschen geistlichen Lieder, welcher längst vor Luther's Zeit im Gebrauche gewesen waren, noch das ganze 17. Jahrhundert hindurch im Munde des protestantischen Volkes. Jedoch die Erinnerung an ihren katholischen Ursprung war bereits

Die Zahl der religiösen Lieder, welche anfänglich beim protestantischen Gottesdienste gesungen wurden, war klein; Luther's erste Liedersammlung (1524) enthielt nur acht, die zweite 37, die letzte von Luther selbst noch besorgte bereits 129; aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnen wir schon einer Überfülle von gottesdienstlichen Liedern nach alten[1]) und selbstgemachten neuen Melodien. Wackernagel gibt deren Zahl bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auf ungefähr 1500 an. Noch productiver waren das 17. und 18. Jahundert; um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die Zahl der geistlichen Lieder in der evangelischen Kirche auf 100.000 gestiegen (nach Harnack). Jedes Land und Ländchen erhielt allmählich sein eigenes officielles Gesangbuch und manches derselben enthält 1200—1300 Lieder, darunter nebst manchen vortrefflichen viel doctrinäres, rationalistisches Zeug, reflectirende Reimereien ohne alle Poesie, viele weltliche Melodien ohne religiöse Kraft und Schwung.[2])

---

in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nachdem viele derselben in protestantischen Gesangsbüchern Aufnahme gefunden hatten, fast gänzlich verschwunden. „Die Sektirer, sagt ein katholischer Prediger im Jahre 1562, wollen nit wissen, daß solch' schöne deutsche Gesänge, so sie an hohen Festtagen in ihren Kirchen brauchen, von unseren löblichen christlichen Vorfahrern vor hundert Jahren und länger allbereit gesungen worden, erkühnen sich gar frech zu sagen: Wir Katholischen hätten diese Lieder, die mal wir sie jetzt und noch singen, aus Luther's, ihres Propheten, und andrer Gesangsbücher gestohlen; hätten auch ehedem vom Christus dem Herrn nimmer gesungen, sondern uns aus Furcht und Erschrecken vor ihm verstecket"! Sie behaupten solchs, onangesehn, daß unsere alten Lieder zu seiner Lieb, Danksagung, Lobpreisung und Verherrlichung das Widerspiel darthun! Die Sectirer haben weggenommen, was unser ist und sagen nun, wir Katholischen seien die Diebe"! Janssen, VI. 171.

[1]) Von älteren geistlichen Singweisen giengen unter vielen anderen in den protestantischen Kirchengesang über: „Wir glauben all' an einen Gott!" „Vater Unser im Himmelreich!" „Es ist ein Reis entsprungen!" „Christ ist erstanden, von der Marter allen!" „Freu' Dich, Du werthe Christenheit" u. s. w. Verschiedene Marienlieder wurden christlich corrigiert, d. h. der neuen Lehre angepaßt.

[2]) Vgl. Thalhofer, S. 572.

Unter den protestantischen Liederdichtern sind hervorzuheben aus der ersten Zeit: Paul Sperratus, Justus Jonas, Nicolaus Selenkker, Nicolaus Herman † 1561; Agrikola, Spengler, Spangenberg; aus der neueren Zeit: Opitz, Weckherlin, Flemming; vor Allem der fromme Paul Gerhard; aus noch späterer Zeit, um schon hier davon etwas zu sagen: Gellert, Klopstock, Utz, Cramer, Jakobi, Claudius, Schubart, Lavater, Herder, Novalis, Arndt u. s. w.

Diese große Rührigkeit der Protestanten hatte natürlich auch einen Rückschlag auf die Gesangsverhältnisse der katholischen Kirche zur Folge. Hatten die Protestanten die alten aus der katholischen Kirche herübergenommenen Lieder nach ihren neuen Glaubensbegriffen „gereinigt" und eine große Zahl neue Lieder gedichtet; hatten sie, wie der Jesuit A. Contzen († 1635) sagt, mehr Katholiken zum Lutherthum hinübergesungen als hinübergepredigt: so mußten nun auch die Katholiken mit Eifer bestrebt sein, einerseits ihren alten Liederschatz unversehrt zu bewahren, durch deren gewissenhafte Herausgabe den verstümmelten Gesängen der Häretiker entgegenarbeiten und das Volk vor der in diesen Gesängen zu Markt getragenen häretischen Ansteckung schützen, andererseits in neuen entsprechenden Liedern die entgegengesetzte katholische Lehre zum Ausdrucke bringen. Es entstanden deshalb auch auf katholischer Seite so manche neue Kirchenlieder. Auch besorgte man die Ausgabe neuer Gesangbücher, worunter wohl das Vorzüglichste das von Michael Vehe, Stiftsprobst zu Halle a. S., im Jahre 1537 ist. Solche Gesangsbücher waren ferner das von Witzel, Pfarrer in Mainz (odae christianae 1541 und psaltes ecclesiasticus 1550); dann das von Leisentritt, Domdechanten in Budissin 1567; das Tegernseer v. J. 1574; das Kölnische von 1581, 1619; das Mainzer, Münchener 1606; das Paderborner, Würzburger u. s. w.[1])

---

[1]) Vergl. Kornmüller l. c. S. 244; Janssen Bd. VI. S. 172 ff.; Haberl, Cäcilien-Kalender 1885.

Als Dichter neuer Gesänge oder als Übersetzer von Psalmen und lateinischen Liedern ragten unter den Katholiken Georg Witzel, Caspar Querhammer, Christof Sweher, Johannes Haym, Caspar Ulemberg, Rudigerus Edingius und Andere hervor; viele schöne Lieder stammen von unbekannten Verfassern. Zu letzteren gehört beispielsweise ein Lied an die heilige Jungfrau, welches mit den Worten schließt:

„Aus allem Leid hilf uns im Tod
Und laß uns nit verderben,
Bewahr uns vor der Hölle Noth,
So wir begönnen zu sterben.
Hilf, daß dein Sohn, beid's Mensch und Gott,
Uns nimmer laß verderben,
Speis' uns mit seinem Himmelsbrod,
Dadurch wir Gnad' erwerben."

Auch von katholischer Seite wurden im Kampfe gegen die protestantischen polemischen Lieder manche Erzeugnisse ohne poetischen Werth zu Tage gefördert. So fand beispielsweise Luthers christliches Kinderlied:

Erhalt uns Herr bei Deinem Wort
Und steur' des Papst's und Türkenmord u. s. w.

in Leisentritts Gesangbuch die Entgegnung:

Bei deiner Kirch' erhalt' uns, Herr,
Behüt' uns vor aller Sectenlehr',
Dein' Kirch' ist einig unzertrennt,
Bei deinem Rock man sie erkennt! u. s. w.

In einem Liede vom hl. Abendmahl in Vehe's Gesangbuch wird der kirchl. Brauch vertheidigt, daß die Laien nur unter einer Gestalt communicieren und der Rath ertheilt:

„Laß uns nit länger disputieren
Und die Lieb' darüber verlieren.
Das ist mein allerbester Rath:
Beweist den Glauben mit der That.
So würd' Gott bald Gnade geben,

Der Kirche nit zu widerstreben,
Und uns verleihen Einigkeit,
Die währen wird in Ewigkeit!"[1])

Aus etwas späterer Zeit sind als hervorragende geistliche Liederdichter bei den Katholischen zu nennen Friedrich Spee, † 1635, und Angelus Silesius (Schäffler), † 1677.

Wohl hielt die katholische Kirche nach wie vor auf das Entschiedenste an der lateinischen Sprache als der officiellen Sprache für die Sangestheile der eigentlichen Liturgie, hielt am gregorianischen Choral als dem eigentlichen Kirchengesange fest. Als die Frage an die Riten-Congregation gestellt wurde, ob es erlaubt sei, daß der Priester bei dem Amte lateinisch intoniert und das Volk deutsch weiter singt, hat dieselbe am 12. März 1639 entschieden: „Inter Missarum solemnia omnino prohibendum hunc abusum.“ Aber die nachtheiligen Folgen für den liturgischen Gesang blieben dennoch nicht aus.

Die Kirche unterließ es nämlich, schlechthin zu verbieten, daß die Bischöfe dort, wo es ihnen zweckdienlich schien, in Beziehung auf Zulassung des Volksgesanges, selbst zum Sing-Amte (missa cantata), mancherlei Concessionen machten, diesbezügliche Gewohnheiten[2]) sich bilden ließen. Wie aus den kathol. Gesangsbüchern, die Ende des 16. Jahrhunderts und besonders seit dem siebzehnten entstanden sind, und dann wieder aus den Provincial- und Diöcesan-Synoden, welche in jener Zeit abgehalten worden sind, hervorgeht, war es, „damit der gemeine, einfältige ungelehrte Mann im Gehorsame hl. christlicher Kirch möcht erhalten werden“, schon gestattet, Psalmen und geistliche Lieder in der Volkssprache auch anstatt des Credo und Offertorium und Communio zu singen[3]);

[1]) Vergl. Janssen Bd. VI. S. 180 ff.

[2]) Ob solche Gewohnheiten je einmal rechtskräftig werden konnten oder nicht, lese bei Langer, das Gewohnheitsrecht in liturgischen Dingen (Mus. s. 1882, S. 31 ff.) und Thalhofer, Liturgik Bd. 1. S. 360 f. 576 ff; Krutschek, die Kirchenmusik, (edit. 2.) S. 139 ff. 154; Selbst, der katholische Kirchengesang (edit 2.) S. 113 f.

[3]) Nach dem Gesangsbuche Leisentritt's.

ebenso, wo es herkömmlich ist, statt des Graduale und nach der Wandlung ein deutsches Volkslied zu singen[1]). Weiter als Andere noch giengen hierin das Mainzer und Münsterer Gesangbuch (letzteres v. J. 1677); sie erklären, daß im Singamte kurze, der betreffenden Zeit entsprechende Lieder anstatt des Graduale und respective Traktus, an hohen Festen auch in strophenweiser Abwechslung mit der lateinischen Sequenz zulässig seien, ebenso statt des Credo, welches der Predigt vorausgeht. Sie unterlassen aber nicht, wie dies auch die andern Gesangsbücher und Concilien thaten, zu bestimmen, daß dies nur dort geschehen dürfe, wo schon eine solche Gewohnheit, während dem Amte deutsch zu singen, bestehe und wo es an Choralisten fehle, welche den liturgischen Gesang lateinisch singen könnten.[2])

XXIX.

Wenn wir nun noch einmal in unseren Gedanken vorüberziehen lassen, was ich in den letzten Nummern des Breiteren gezeigt habe, nämlich, wie der Choral, der eigentlich kirchliche Gesang immer mehr zurückgedrängt, verkürzt und verkümmert worden, wie dafür die verschiedensten Instrumente, und zuweilen in einer Weise, daß die Singstimmen fast zugedeckt wurden, in die Kirche sich eindrängten, und wie dann auch dem Volksgesange, selbst bei den eigentlich liturgischen Acten mehr und mehr Terrain eingeräumt wurde: so müssen wir uns gestehen, daß die Kirchenmusik seit den Tagen Palestrina's und besonders seit der sogenannten Reformation, in der That weit rückwärts gegangen ist.

Wohl bemühten sich die Päpste Alexander VII.[3]) und

---

[1]) Ermländer Synode v. J. 1582; Breslauer Synode v. J. 1592.

[2]) Vgl. Meister-Bäumker, Kirchenlied, I. S. 50 ff.; Gregorius-Blatt 1877 n. 1. ff.; Selbst, der katholische Kirchengesang beim heil. Meßopfer (edit. 2) S. 108.

[3]) In der Constitution „piae solicitudinis" v. J. 1657. — Benedict XIV. beruft sich in seiner berühmten Verordnung über die Kirchenmusik, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde, auf diesen Erlaß Alexander's VII. und citiert daraus Manches. Vergl. Schlecht l. c. 165.

Innocenz XII.[1]), diesen Mißständen in der Kirchenmusik zu steuern; auch Provincial-Concilien und Synoden, wie die zu Rom i. J. 1725[2]), zu Avignon 1725, zu Tarracona 1738[3]), thaten dasselbe und unterstützten nach Kräften die römischen Päpste. Auch waren es manche tüchtige Musikmeister, wie ich schon oben S. 15 ff. erwähnt habe, die bemüht waren, nach den alten hergebrachten Traditionen die Kirchenmusik zu betreiben. Auch hören wir so manche Männer, hervorragend an Geist und Frömmigkeit ebenso, wie an socialer Stellung, wie sie mahnend ihre Stimme erheben gegen die Mißbräuche auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Wie dies früher schon Drexelius[4]) und Lindanus[5]) gethan hatten, so jetzt Cardinal Bona.

[1]) In der Constitution von 20. August 1692.

[2]) Vergl. P. Lambert Karner, „Der Clerus und die Kirchen-Musik", S. 6.

[3]) Vgl. Collectio lacensis t. I. pag. 368, 497. sq. 787.

[4]) Jeremias S. J. † 1638 zu München. Er schreibt in seinem Werke Rhetorica coelestis l. I. c. 5: „Hier sage ich es Euch in allen Frieden, o Musiker, gegenwärtig ist in unsern Tempeln eine neue, ausschweifende Singweise herrschend geworden, zerrissen, tanzmäßig und wahrhaft wenig andächtig, dem Theater angemessener als dem Tempel. Wir streben nach Kunst, und verlieren die alte Weise zu beten und zu singen. Wir sorgen für Unterhaltung, und vernachlässigen in Wahrheit die Frömmigkeit. Was ist denn diese neumodische und tänzelnde Musik anders, als eine Komödie, in welcher die Sänger die Schauspieler vorstellen, von denen bald einer, dann zwei, dann wieder alle zusammen auftreten und singend mit einander verkehren; bald triumphirt wieder einer, dem dann bald die Uebrigen folgen."

[5]) Bischof von Ruremonde, † 1588. Er schreibt in seiner Panopl. Evang. 4. c. 78: „Jetzt ist es nicht an dem, daß die Musiker die Gemüther der Zuhörer blos nicht zur Übung der Frömmigkeit und zu himmlischen Begierden erheben, sie rufen sie vielmehr davon weg, wenden sie ab und entfremden sie derselben. Ich habe mitunter während des Gottesdienstes mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit gelauscht und konnte dennoch kein Wort von dem verstehen, was gesungen wurde. Es war nicht Gesang, was man vernahm, sondern ein Gemenge immer aufs neue wiederholter Silben, ein Durcheinander von Stimmen, ein verworrenes Schreien und wildes Brüllen." Vgl. Benedict XIV. Encycl. dd. 19. Februar 1749. — Andere derartige Aussprüche siehe bei Janssen, Geschichte des deutschen Volkes Bd. 6. S. 151 ff.; Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 4. S. 13. Jungmann, Aesthetik B. II., S. 536 ff.

Cardinal Bona († 1674) hatte einen Traktat de divina psalmodia geschrieben, worin er vom Kirchengesange, den Kirchentönen, dem Gebrauche der Orgeln beim Gottesdienste und dergl. handelt. Im Schlusse dieser Schrift sagt er nun Folgendes: „Ehe ich schließe, ermahne ich die Kirchensänger, nicht zum Dienste unerlaubten Vergnügens zu gebrauchen, was die heil. Väter zum Vortheile der Frömmigkeit eingesetzt haben. Denn die Musik muß so ernst, so gemäßigt sein, daß sie nicht das ganze Gemüth durch ihre Annehmlichkeit für sich in Anspruch nimmt, sondern vielmehr den größern Antheil desselben dem Sinne dessen, was gesungen wird, und dem Gefühle der Frömmigkeit beläßt." Aber Alles war ohne wesentlichen Erfolg.

Wenn wir vernehmen, wie J. Catalanus in seinem gelehrten Commentar, den er zur neuen im Jahre 1750 zu Rom bewerkstelligten Ausgabe des Caeremoniale S. R. E. verfaßt hat, über die Kirchenmusik seiner Zeit schreibt, so bekommen wir hierüber in der That ein sehr trauriges Bild. Er sagt nämlich:[1])

„Außer der Orgel sind auch Flöten, Hörner, Pauken und andere Instrumente, die man zur Jagd und im Kriege braucht, schon seit langer Zeit in der Kirche eingeführt worden und sie herrschen jetzt noch und zwar in größerer Anzahl, mit größerem Aufwand und Mißbrauch als wie früher. Denn heutzutage pflegt man eine große Musikbühne zu errichten mit allen Arten von Musikinstrumenten über den Haupteingang der Kirche, gegenüber dem Hauptaltar, wo gewöhnlich der Tabernakel mit dem Allerheiligsten sich befindet, welchem das Volk sodann mit ungeheurer Unehrerbietigkeit den Rücken zukehrt, damit es die Sänger und Musiker ansehen und sich an ihren Gestikulationen ergötzen könne; denn auch die Gitter des Musikchores sind nicht so hoch und eng, daß nicht Gesicht, Hand und Brust des Sängers gesehen werden könnte. Ich sage nichts, was nicht schon bekannt ist, besonders jenen, welche der Musik wegen häufig

---

[1]) Comment. in Caerem. episcop. t. I. p. 387. Vgl. Thalhofer l. c. S. 561.

die Kirche besuchen. Heutzutage ist aber gerade in jenen Kirchen, wo ein Lärm von verschiedenartigen Musikinstrumenten herrscht, ein so starker Besuch der Herren- und Frauenwelt, daß man, sowie einst der Prophet Jeremias (lib. Thren.) klagte: Die Wege Sions trauern, deshalb, weil Niemand mehr sei, der zum Feste käme — daß man jetzt hingegen mit reichlichen Thränenströmen trauern müßte, weil allzuviele sind, die zu solchen Kirchenfeierlichkeiten kommen, wo die Musik natürlich Lärm macht; zwar so viele, daß vor lauter Menschenmasse einer den andern berührt und beinahe erdrückt."

Im Jahre 1749 erließ Papst Benedikt XIV., zunächst an die Bischöfe des Kirchenstaates, die schon erwähnte herrliche Encyklica in Sachen der Kirchenmusik. Unter Berufung auf verschiedene angesehene Autoren erklärt er den polyphonen Gesang (cantus musicus — cantus harmonicus seu figuratus), dann den Gebrauch der Orgel und anderer Instrumente beim Gottesdienste im Allgemeinen als zulässig, ja theilweise als nützlich, spricht sich aber entschieden gegen die eingedrungenen Mißbräuche aus. Er schärft besonders ein, die liturgischen Texte so zu behandeln, daß die Worte vollkommen verstanden werden können; und bezüglich der Instrumente nur solche zuzulassen, die geeignet sind, die Stimmen der Sänger zu unterstützen, nicht aber sie zu erdrücken und zu begraben. Als zulässige Instrumente werden genannt die Baßgeige, das Violoncell, die Viola und Violine und der Fagott; verboten aber werden die Pauken, die Jagdhörner, Trompeten, die Oboen, die kleinen und großen Flöten, die Clavier-Instrumente, Mandolinen und andere derartige Instrumente, welche zur Theatermusik gehören.[1])

Überdies bemühten sich berühmte auch in der Musik wohlbewanderte Männer, den Übelständen zu steuern.

---

[1]) Wie sich Benedict XIV., gestützt auf das oben schon erwähnte Breve Pius V. vom 4. April 1571, gegen die instrumentierte Passionsmusik am Charfreitag ausspricht, lese bei Krutschek, die Kirchenmusik (edit. 2) S. 216 f.

Der berühmte Abt von St. Blasien, Gerbert († 1793), schrieb seine beiden classischen Musikwerke De cantu et musica sacra und Scriptores ecclesiastici de musica sacra, worin er seine Zeitgenossen auffordert, sich anlehnend an die besten Vorbilder der alten und mittleren Zeit, denselben nachzueifern.

Aber alle diese Bemühungen fruchteten sozusagen nichts, wie die Klagen vieler Männer jener Zeit, besonders des genannten Abtes Gerbert und dann des berühmten Musikhistorikers Martini († 1784) uns darthun. Die Kirchenmusik gieng stetig mehr ihrem Verfalle zu.

Von dem Choral heißt es in der berühmten erwähnten Encyklica Benedikt's XIV: „Dieser Gesang ist es, welcher die Gemüther der Gläubigen zur Andacht und Frömmigkeit anregt; er ist es, der, auf die rechte und geziemende Weise vorgeführt, von den Frommen lieber gehört und dem andern Gesange, den man den harmonischen oder figurierten nennt, mit Recht vorgezogen wird.“ Und dennoch wurde derselbe durch die immer mehr überhand nehmende Instrumentalmusik und durch das häufige Singen deutscher Lieder während des liturgischen Gottesdienstes, wie ich schon oben gesagt habe, immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Um den Choral, wie man wähnte, genießbarer zu machen, wurde er mit Diësen (unsern ♯, oder Erhöhungen eines Tones in der diatonischen Tonleiter) vollständig überladen und mit einer Orgelbegleitung versehen, die jeder Note einen vollständigen Accord zutheilte. Der Vortrag desselben wurde hiedurch schwerfällig und seines erhebenden Schwunges beraubt.

Übrigens Choral wurde in damaliger Zeit ja wenig mehr gesungen; das Terrain hatte, wie schon gesagt, fast ganz in den kleinern Orten der Volksgesang und in den größern die Instrumentalmusik inne.

XXX.

In der Aufklärungsperiode des 18. Jahrhunderts, besonders in den letzten zwei Decennien desselben und am Anfange

unseres Jahrhunderts, bemühte man sich sehr um den deutschen Volksgesang beim Gottesdienste, aber nicht in der rechten Weise, sondern vielmehr auf Kosten des liturgischen Gesanges, ja zum Schaden des Volksgesanges selbst.

„Es hatte sich", so schreibt W. A. Maier[1]), „eine große centrifugale Bewegung vom heil. Stuhle, dem Mittelpunkt der Einheit weg, mit dem sogenannten Josephinismus entwickelt; die Deutschthümelei im Cultus fieng an sich geltend zu machen, der Glaube an die Gegenwart im hlst. Altarssacramente war lau geworden, die Erziehung des Clerus war in Verfall gekommen, und bei der falschen Richtung der damaligen Bildung wurde das gesammte Ritualwesen — und in erster Linie die rituelle Musik — als ein Ding behandelt, das der Aufmerksamkeit eines verständigen Mannes unwürdig erschien."

Man dehnte den Volksgesang beim Gottesdienste ungebührlich aus, suchte selbst beim Sing-Amte (missa cantata) ihn vollständig zu etablieren.

Am meisten traten diese Bestrebungen in den unter Österreichs Scepter stehenden Ländern zu Tage.

Obenan standen die „Josephiner". Dr. Haberl schreibt[2]): Kaiser Joseph habe im Jahre 1783 die figurierte und Instrumentalmusik in den Kirchen Wiens untersagt — außer, wenn der Erzbischof in der Hofkapelle und im Stephansdome pontificierte. — Es ist aber von Kaiser Josef II. keine Verordnung bekannt, gemäß welcher auch beim Hochamte ausschließlich Volksgesang hätte gesungen werden sollen[3]); dies strebten jedoch die Josephiner an, die am liebsten die lateinische Sprache aus dem katholischen Culte ganz verdrängt und nach dem Vorbilde der protestantischen Kirche ausschließlich die Volkssprache bei

---

[1]) Die liturgische Behandlung des Allerheiligsten; Regensburg 1860 S. 2. Vergl. Haberl Cäcilien-Kalender 1881 S. 21 ff.; 1882 S. 33 ff.; Witt, Mus. s. 1879 S. 75 ff.; Gabler, Tonkunst S. 330 ff.

[2]) In seinem Jahrbuche 1887 S. 59 (Artikel Mozart als Kirchencomponist).

[3]) Vgl. Gabler, Tonkunst der Kirche S. 341.

demselben eingeführt wissen wollten. Sie gaben sich die größte Mühe, den lateinischen Gesang vollständig zu verdrängen und den Volksgesang an seine Stelle zu setzen. Wenn auch bei Kaiser Joseph ähnliche Tendenzen vorkamen, so mochte er vielleicht dabei von der Überzeugung ausgegangen sein, daß auf diese Weise die verweltlichte Kirchen-, beziehungsweise Instrumentalmusik von hl. Stätte verdrängt werden könnte.

Man fabricierte in jener Zeit eigene zusammenhängende Singmessen[1]), die man in früherer Zeit nirgends gefunden hat. Es entstanden auch in der kathol. Kirche eine Reihe von Kirchenliedern, die aller Poesie ganz bar und nichts anderes waren, als gereimte Predigten, die entweder verschwommene allgemeine Moral oder wohl auch Naturschilderungen und dergleichen enthielten. Die alten voll tiefsinniger, lebensvoller Auffassung der Glaubensmysterien durchwalteten Kirchenlieder wurden durch solch leere Reimereien vielfach ganz verdrängt oder doch bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet.[2])

Was von den Texten soeben gesagt worden, gilt auch von den Melodien. Es entstanden neue Melodien, welche durchwegs den Typus ihrer Zeit an sich trugen, theils süßlich sentimental, theils ganzlich nichtssagend waren. Die alten ursprünglichen Melodien, wenn man noch eine oder die andere derselben beibehielt, wurden so verschnörkelt und verzopft, daß man darob die ur-

---

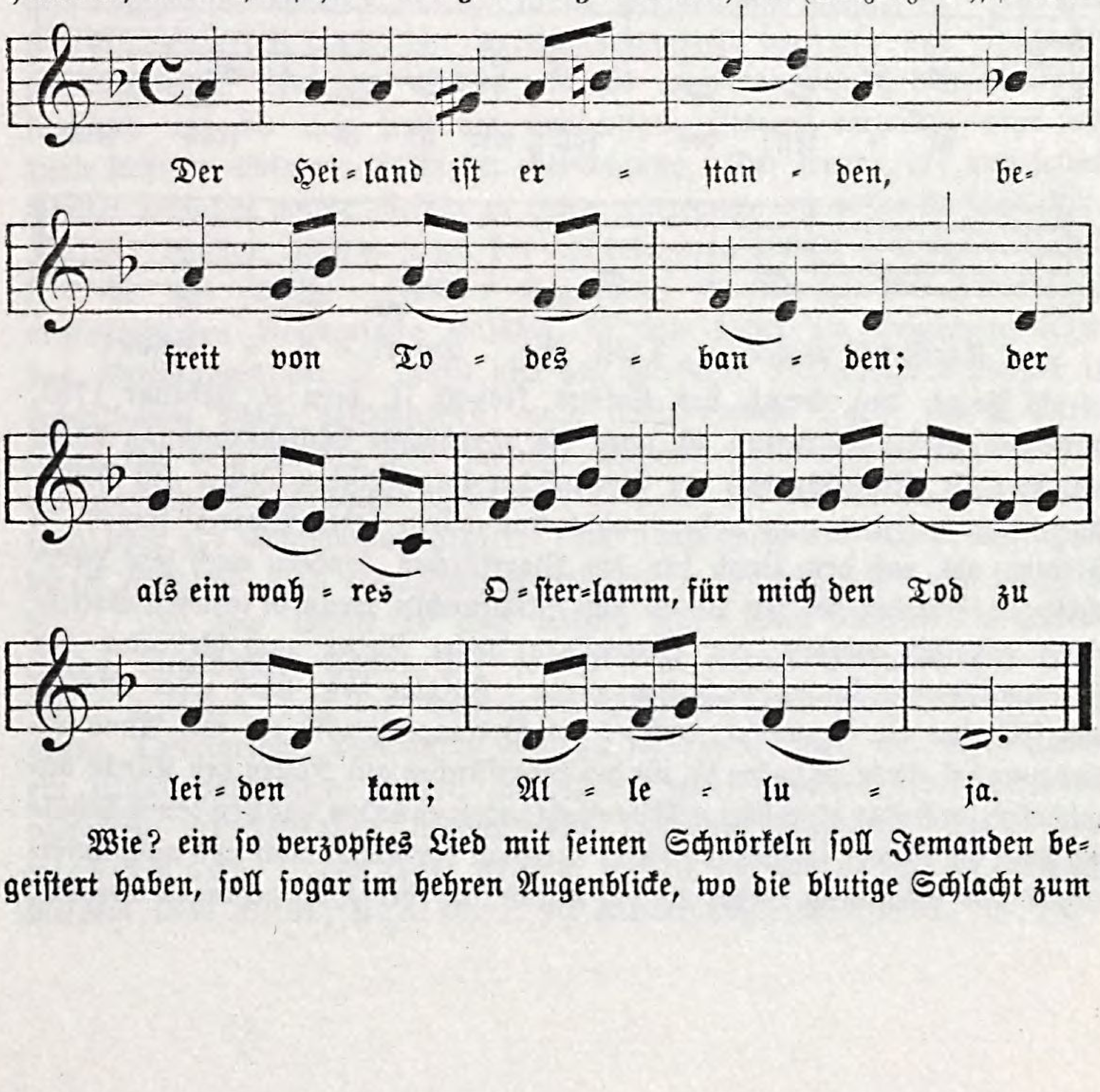
[1]) Vgl. Gabler, S. 337, welcher von der besonders in Österreich vielgesungenen Messe „Hier liegt vor deiner Majestät" (Text vom Jesuiten Denis, Melodie von Michael Haydn), schreibt, wie verschieden die Urtheile der Musikkenner hierüber seien. Während die einen sie als schaudervolle Gassenhauer verschreien, können andere, darunter auch Männer, wie der Kölner Domchordirector (Könen), nicht genug die erhebenden Wirkungen schildern, welche diese Messe vom Volke gut gesungen beim Gottesdienste hervorbringe. — Vergleiche auch P. Lambert Karner O. S. B. „Der Clerus und die Kirchen-Musik," Wien 1889, S. 150 ff.; wo diese beiden Singmessen auf ihren poetischen, dogmatischen und musikalischen Gehalt geprüft werden.

[2]) Vgl. Thalhofer, S. 575, und Gaßner's „Handbuch der Pastoral" I. 633—35.

sprüngliche Melodie kaum mehr zu erkennen im Stande ist. Es wäre sehr verlockend, dies an Beispielen anschaulich zu machen.[1])

„Dieselbe schale Aufklärung," schreibt P. Dreves in seinem Werke: Ein Wort zur Gesangsbuchfrage, „die unsere gothischen Dome für Ausgeburten barbarischer Geschmacksverwirrung erklärte, die mit ihrem zopfigen Wuste unsere ehrwürdigen Meister prostituierte. . . . dieselbe Aufklärung des 18. saeculi hat auch — vielfach nicht ohne Gewaltmaßregeln — unserem Volke die herrlichen Gesangbücher, die es von frommen

[1]) Das gewaltigste und wie Dreves meint, auch das älteste deutsche Kirchenlied ist das „Christ ist erstanden". Wie die Geschichtsschreiber erzählen (Vergl. Dreves; „Ein Wort zur Gesangsbuchfrage," bei P. L. Karner, der Clerus und die Kirchen-Musik, S. 168), wurde dies Lied nicht blos bei der Auferstehungsfeier, sondern bei den verschiedensten festlichen Gelegenheiten gesungen; selbst in Schlachten stimmten die Krieger, wenn die Feinde sich zur Flucht wendeten, dies Lied an. — Dieses Lied sieht seit dem 18. Jahrhunderte, wenn ich absehe von einigen wenigen Ausnahmen (Salzb. z. B.), so aus:



Wie? ein so verzopftes Lied mit seinen Schnörkeln soll Jemanden begeistert haben, soll sogar im hehren Augenblicke, wo die blutige Schlacht zum
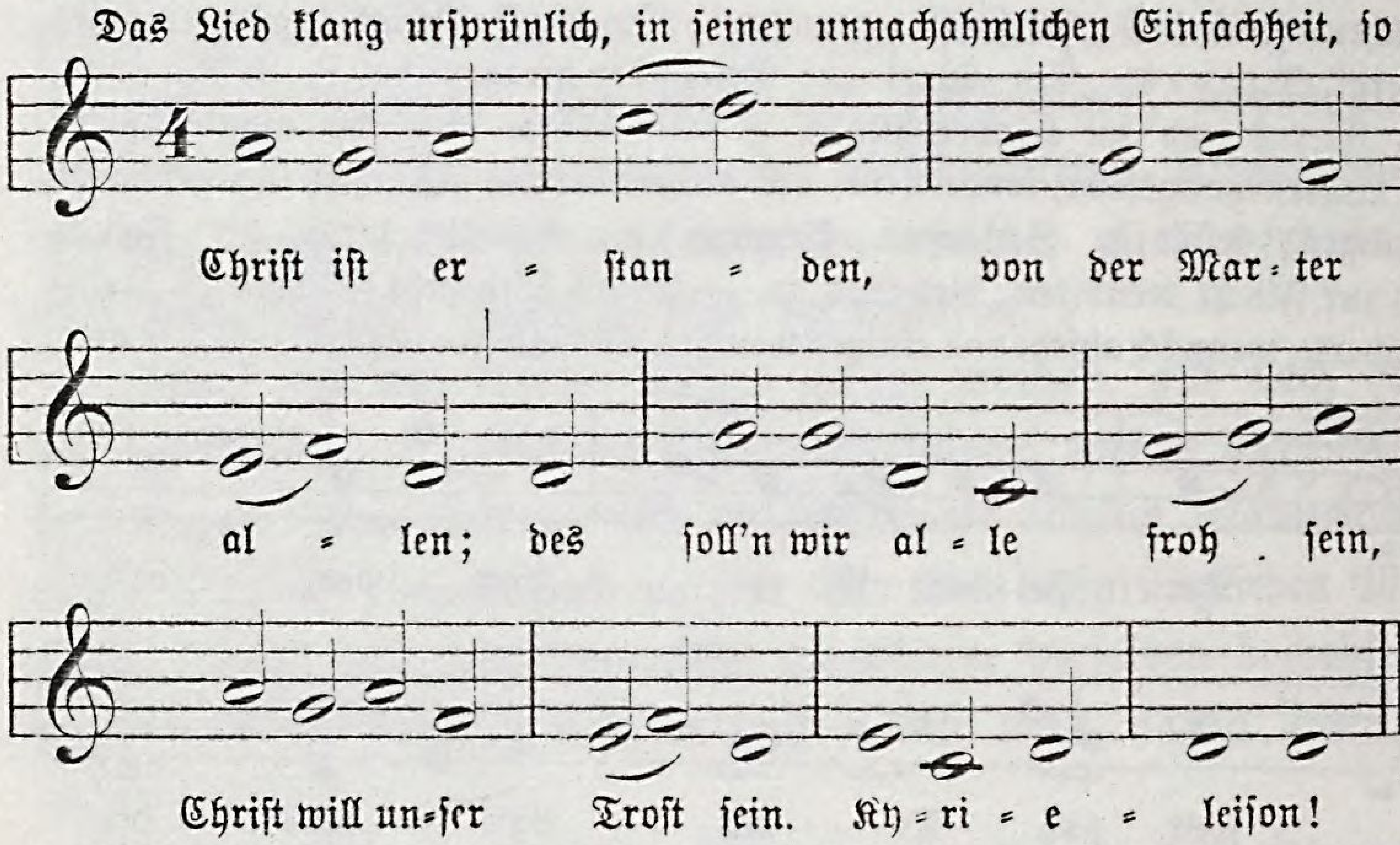
Ahnen ererbt hatte, aus den gefalteten Händen gerissen, um an Stelle der kernigen glaubensinnigen Ergüsse zarter und doch so gesunder Frömmigkeit, die nüchteren Reimereien und tollen Declamationen josephinischer Domherrn oder nikolaischer (von Nikolaus Hontheim) Federfuchser einzudrängen."[1])

Auch manche Bischöfe in damaliger Zeit suchten den deutschen Volksgesang beim Gottesdienste in ungebührlicher Weise auszudehnen, so die beiden Mainzer Erzbischöfe Karl Joseph 1787 und Petrus Leopold 1837, die befahlen, daß fortan

---

Siege sich neigt, den Siegern in den Sinn und unwillkürlich auf die Lippen gekommen sein?

Das Lied klang ursprünlich, in seiner unnachahmlichen Einfachheit, so:



[1]) Vergl. den Erlaß des Kaisers Joseph II. vom 9. Februar 1782, worin es heißt: „Drittens ist auch die allerhöchste Willensmeinung höchst gedachter Sr. Majestät, das der Verkauf der katechistischen Lieder mit Melotayen frey gestattet und dahero nicht nur allein jeder Pfarrer sowohl in Städten als auf dem Land für die Pfarrkürchen, sondern auch jede Herrschaft für Schulen bei den Pfarr= und Filialkürchen, wenn in letzteren Gottesdienst gehalten werden, ein Exemplare dieser Lieder zum Gebrauch der Schulmaister zu kaufen verhalten werde. Zufolge deß: wird jeder Pfarrer und Fikarius ein Exemplar, welches im Verlaag=Gewölb bei St. Anna allhier per: 1 fl. 45 kr. zu haben ist, für die Pfarrkürchen auf Kosten der Kürche anzuschafen, sonst aber die behörige Mitaufsicht zutragen haben, das von denen Schulmaistern die Kinder im Singen dieser Lieder in der Schul nach und nach unterrichtet und sodann die Lieder in der Kürche mit der Orgl gesungen werden."

überall auch beim Hochamte nur Volksgesang stattfinden soll.[1]) — Übrigens möge schließlich noch erwähnt sein, daß, wenn auch der Volksgesang in den Ländern Josephs II. bei dem Gottesdienste eine ganz ungebührliche Ausdehnung fand, der-

[1]) Daß dadurch das katholische Leben eine große Einbuße erlitt, ist selbstverständlich. Vergl. Witt Mus. s. 1879 S. 98; Desselben, flieg. Bl. 1878 S. 74. — Ich kann mir nicht versagen, einige Sätze des geistreichen Beda Weber, Pfarrer in Frankfurt, † 1858, aus dessen Werk, „Cartons aus dem deutschen Kirchenleben" S. 254, hierher zu setzen. Er bezeichnet diese üblen Folgen sehr treffend, indem er schreibt: „Die Gewohnheit, bei jedem öffentlichen Gottesdienste fast ohne Unterbrechung zu singen, benachtheiligt die Erbauung des katholischen Volkes in empfindlicher Weise. . . . Wo die kirchliche Gesangbildung der Jugend mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden ist und der Zusammenfluß verschiedenartiger Menschen ohne vorherigen Einklang durch Gesangproben wirkt, nimmt die Kirchenmelodie einen solchen Überfluß von Mißhelligkeit an, daß ruhige Gemüther in ihrer Andacht schmerzlich gestört und die Würde des Gottesdienstes schwer beeinträchtigt werden. . . Der Mensch, der beim Gottesdienst ewig singt, lernt nie beten und noch weniger eindringen in unsere Heilsgeheimnisse, was nur dem ruhigen Nachdenken und der stillen Beherzigung möglich ist. Nur das tiefe Herzensgebet macht den Religionsunterricht fruchtbar und sittigt die leidenschaftliche Kraft des Volkes. Dieses kann im Gesang bisweilen aufflammen und die tiefe Lust des andächtigen Herzens verlauten, aber sein Herd steht in einsamer Stille der Betrachtung. Der Knabe, der von seiner Mutter ermahnt wurde, fleißig zu beten, entgegnete mit voller Aufrichtigkeit „Beten? Singen, willst du sagen, bei uns betet man nicht!" — Und Dr. Selbst, l. c. S. 116 schreibt: „In den Gegenden, wo man seit 100 Jahren den ausschließlichen Volksgesang einführt, ist, wie leider die Erfahrung lehrt, das Verständnis der hl. Messe und des herrlichen Kirchenjahres vielfach in bedenklichem Maße geschwunden: man kennt manche Theile der hl. Messe kaum noch dem Namen nach (mancher Organist kennt nicht einmal die Aufeinanderfolge der Gesänge, weiß nicht, ob z. B. das Agnus Dei zur Wandlung oder zur Communion gehört!) vom Kirchenjahr nur die hervorragenderen Feste, die oben erwähnten Feierlichkeiten gar nicht oder nur im Zerrbilde. Und wie könnte es auch anders sein! Wird doch nie ein Gloria, Credo, Benedictus, Agnus Dei, ja oft nicht einmal Präfation und Pater noster gesungen, von den wechselnden Gesängen Introitus, Graduale, Sequenz, Offertorium, Communio ganz zu schweigen. Volk und Chor (wenn ein solcher vorhanden) müssen sich jahraus jahrein mit einigen stereotypen, allgemein reflectierenden Liedern und Melodien begnügen. Vergl. auch Liebermann, Dogm. (edit. 4) t. 4. p. 476, Dr. Heinrich, die kirchliche Reform 1859 S. 51; Krutschek, die Kirchenmusik (edit. 2) S. 139 ff.

selbe in Süddeutschland innerhalb größerer Schranken geblieben ist. In manchen Diöcesen, wie z. B. in München, Eichstätt, Regensburg, Passau, gab es bis in die jüngste Zeit und giebt es theilweise noch bis zur Stunde wenig oder keinen Volksgesang in den Kirchen.

XXXI.

Wie war die Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts beschaffen?

Die Musik war schon Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts — die Compositionen einiger ernsterer Musiker, wie die von Fux[1]), Bach, Händl u. s. w. abgerechnet, — mit den übrigen Zweigen der Kunst in die Periode des Rococostyls und des französischen Zopfthums getreten.

Die alten Ideale und Überlieferungen waren nach und nach auf allen Gebieten der Kunst verlassen; sinnliche und naturalistische Anschauungen bekamen die Oberhand; der Hang zum Manierirten, Barocken, Abenteurlichen, Prunkenden, der Subjectivismus nach allen seinen Seiten fieng an sich überall geltend zu machen. In dem Barockstyl herrschte das Bestreben, durch den Glanz der Decoration zu fesseln und zu blenden. Schon Ende des 17. Jahrhunderts fand derselbe große Vertreter in den Baumeistern Italiens. In Frankreich artete er zum Rococo- oder Zopfstyl aus, der die bunteste Ornamentik ohne Rücksicht auf den Styl des Baues zur Schau trug. Wie in der Baukunst, so äußerte sich diese Stylgattung auch in der Bildhauerei, auch sie artete in kleinliche Technik und Ungeschmack aus; ebenso in der Malerei, die von der alten Höhe schon lange zu Erzeugnissen herabgestiegen war, aus denen das wahre Leben geflohen zu sein schien.

Dieselbe Richtung machte sich nun auch in der Musik geltend; zuerst außerhalb der Kirche, vorzugsweise in der Oper, dann aber auch in der Kirche und zwar nicht blos, wie wir bereits gesehen haben, im religiösen Volksgesang, sondern ganz be-

[1]) Vgl. Battloggs „Kirchenchor" 1878 und 1879.

sonders in dem figurierten Kirchengesange und der Instrumentalmusik.

Die Verschnörkelungen der Arien war zuerst in der italienischen und dann auch in der deutschen Oper zur Mode geworden. Zum Vortrage solcher Arien waren aber geschmeidige Kehlen nöthig. Diese Geschmacklosigkeit, welche die Kunst des Gesanges fast ausschließlich in der Kehlenfertigkeit suchte, blieb nun nicht auf das Theater und den Concertsaal beschränkt, sondern drang auch allmählig in die katholischen Kirchen. Man darf sich darüber nicht wundern. Die Tonsetzer der Opern und der andern weltlichen Musik waren ja vielfach die Componisten für die Kirchenchöre und deren Directoren; wie sollten zwei so widersprechende Elemente, Bühnen- und Kirchenmusik von ein und derselben Person besorgt werden, ohne daß sich beide berührten, ohne daß das Eine von Beiden und zwar dasjenige, das den Sinnen schmeichelt, die Oberhand gewänne? — Dieselben Hofkapellen, welche im Theater sich auszeichneten, hatten auch den Dienst in der Kirche zu versehen; die Leistungen in der Kirche durften aber nicht schlechter bestellt sein, als für das Theater; wollte doch das Publikum dieselbe Musikgattung in der Kirche, welche es im Concertsaal liebgewonnen hatte. — Die Compositeure sollten die brillanten Sänger und Sängerinnen in das rechte Licht stellen, mußten sohin ihre Compositionen mit grotzartigen Solo's ausschmücken; und da die Instrumentisten oft ebenso große Virtuosen auf ihren Instrumenten waren, so verlangten auch diese ihren Antheil. Man musicierte ja nicht mehr zur Ehre Gottes, sondern zu seiner eigenen. Was Wunder also, wenn Sängerinnen und Instrumentisten in die Ehre Gottes sich theilten? Auch der Compositeur wollte sich als Meister zeigen; dazu gehörten eine oder mehrere große Fugen, wozu natürlich, um dem Ganzen einen würdigen Abschluß zu geben, die Schlußtexte cum sancto Spiritu — et vitam venturi saeculi oder das einzige Wort Amen das fügsamste Object lieferten, — konnte man ja diese Worte nach Belieben wenden, zusammen-

setzen, trennen und wiederholen, was dann auch im reichsten Maße geschah, natürlich unter Anwendung aller zu Gebote stehenden Stimm- und Instrumentalmittel; und wenn dann Alles in der Kirche von dem Lärme gleichsam knitterte, so war der Triumph für die Kapelle vollständig. Selbstverständlich gehörte zum Glanze einer Kapelle auch ein in allen Instrumenten gut besetztes Orchester, bei dem Trompeten und Pauken am wenigsten fehlen durften.[1])

So stand es mit der Instrumentalmusik in der Kirche am Ende des 18. und Anfangs unseres Jahrhunderts. Ich kann mir nicht versagen, die Worte hieher zu schreiben, mit welchen der alte Görres[2]) die Kirchenmusik jener Zeit beschreibt, nämlich: „Diese neuere Kirchenmusik mit ihrem frechen Instrumentallärm, mit dieser aus der Oper stammenden Unzüchtigkeit in allen Formen und Bewegungen, mit dieser frivolen Leichtfertigkeit, mit dieser eitlen Koketterie, worin eine Solo-singende Partie die andere überbietet und damit Gottes Lob zu singen wähnt, ist sie ein würdiges Organ, um vom Ewigen und zum Ewigen zu sprechen? Sie gleicht einer Bayadere, die wiegend und tanzend einem indischen Gotte der untern Gattung ihre Reize opfert. Der wahre Geist der Andacht ist ihr, einzelne wie Blitz durchschlagende Momente ausgenommen, fremde

[1]) Schlecht, S. 145. — Ein interessantes Beispiel einer entarteten Kirchenmusik am Anfange unseres Jahrh. erzählt Thibaut in seiner berühmten Abhandlung, „Über Reinheit der Tonkunst." „In Paris," so schreibt er, „ist unlängst ein recht artiger Fall vorgekommen, den man sich zur Belehrung dienen lassen sollte. Bei der Krönung Napoleon's hatten sich nämlich die Pariser auch durch eine unerhörte Kirchenmusik etwas aufthun wollen und das Orchester in der Kirche mit 80 Harfen besetzt, um so den König David recht zu multiplicieren. Gleich nachher betrat der Papst die Kirche und einige 30 von Rom mitgebrachten Sänger empfingen ihn mit dem mächtigen „Tu es Petrus" von Scarlatti, womit auf der Stelle der ganze frühere Spektakel todtgeschlagen war. Ein Augenzeuge erzählte mir, die Pariser habe eine so bittere Scham überfallen, daß es von ihnen nachher als eine Neckerei angesehen worden sei, wenn man von der Majestät ihrer 80 Harfen geredet habe."

[2]) Polit. Schriften B. I. S. 163.

geworden und sie hat dafür großer Künstlichkeit sich hingegeben. Wo der Affect nicht ist und die Liebe nicht, da kann auch nimmer der äußere Ausdruck sein. Der strenge ernste Choral hat leichten Gesellen Platz gemacht, die ihren Tumult und Muthwillen an hl. Stätte treiben."

Es möge mir nicht übel genommen werden, wenn ich auf einige Augenblicke den Standpunkt eines Kirchenmusikhistorikers in etwas außer Acht lasse und meinem Unwillen über die damaligen Musikzustände Ausdruck gebe, indem ich mehr Belegstellen als nöthig wären, in dieser Sache bringe. Ich will also noch ein paar ganz unpartheiische Urtheile hieher setzen.

„Der erste Schritt zum Verfall der wahren kath. Kirchenmusik, schreibt Rich. Wagner[1]), war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe. Durch sie und durch ihre innere, freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch that und von dem schädlichsten Einflusse auf den Gesang selbst wurde. Die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein. Gewisse Sätze des hl. Textes wie Christe eleison wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt und nach dem italienischen Operngeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen."

Als Hofkapellmeister von Dresden, fügt Jungmann[2]) hinzu, hatte Richard Wagner ohne Zweifel Anlaß und Geleheit gehabt, sich über den Punkt, um den es sich handelt, ein zuverlässiges Urtheil zu bilden.

August Reichensberger ließ sich ein Jahrzehnt später also vernehmen[3]). „Jemand hat die leider nur zu richtige Be-

---

[1]) Gesammelte Schriften, Leipzig 1871 B. II. S. 335.

[2]) Ästethik, B II. S. 539.

[3]) Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart S. 120.

merkung gemacht, daß die Zeit vielleicht nicht mehr ferne sei, wo man in die Oper und in die Concerte gehen müsse, um echte Kirchenmusik, in die Kirche aber, um Theater- und Concertmusik zu hören . . Es grenzt in der That an's Fabelhafte, in welcher Art die Kirchenmusik entweiht worden ist und noch immer entweiht wird. Sobald man die Wege verließ, welche auf Grund uralter Tradition Gregor der Große zuerst vorgezeichnet hat, konnte die Anarchie nicht ausbleiben, wie sie dermalen fast allerwärts die Oberhand hat. Statt der einst feierlichen Choräle ertönen in unseren Gotteshäusern Weisen der weltlichsten, ja nicht selten der frivolsten Art; der Geschmack oder die Laune des Organisten bildet zumeist die einzige Richtschnur. Es ist wahrlich die höchste Zeit, daß auch diesem Unfuge begegnet wird."

Hieher gehört das Wort Göthe's[1]): „Eine Musik, die den heiligen und profanen Charakter vermischt, ist gottlos."

Damit diese Worte nicht etwa auf Deutschland und Österreich allein bezogen werden, so fügen wir noch einige Worte Hanslick's bei: „Ähnlich[2]) verhält es sich mit der Kirchenmusik vieler berühmter, älterer Italiener, deren Classicität auf Treu und Glauben angenommen und mit jedem Decennium weniger geprüft, weitergegeben wird. Pergolese, Lotti, Jomelli und so viele andere Celebritäten Italiens, deren großes Talent und deren Kunstfertigkeit wir hochschätzen — was für zopfigen Zierrat und weichliche Opernmelodien haben sie nicht bona fide in ihre Kirchencompositionen aufgenommen . . . in vielen mitunter hochgefeierten italienischen Kirchenmusiken erstickt der Geist in der Fülle blühenden Fleisches". Und wieder[3]): „Verdi hat sein Requiem, nachdem es einmal zu Ehren des berühmten Dichters Promessi sposi, Alessandro Manzoni, im Mailänderdome seine Schuldigkeit gethan, auf Reisen genommen, um es in den Concertsälen von Paris, London und Wien der-

[1]) Sprüche in Prosa. Stuttgart 1889 B. III. S. 87.
[2]) Musikalische Stationen, S. 4 f., 11.
[3]) Ebendaselbst S. 7, 8, 12.

jenigen Gemeinde vorzuführen, welcher es in Wahrheit gewidmet war, der musikalischen." Ferners erzählt ebenderselbe, daß mit Verdi reiste „ein Gesangsquartett" (zwei Sänger und zwei Sängerinen), das einen Strom von Wohllaut in das Requiem ergoß und in Ausführung dieses Werkes bereits europäische Berühmtheit erlangt hat. . . . Nur war der Vortrag dieser vier zu theatralisch. Gewisse Schluchzer, Bebungen und leidenschaftliche Accente passen — selbst im Concertsaale — nicht für kirchliche Musik, nicht zu dem Texte des Requiem. Wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten."[1])

Wohl findet man einige Meister in damaliger Zeit, welche, wenn auch nicht die kirchliche, so doch die Kunst überhaupt hochhielten und wirklich kunstvolle Musik schrieben. Ich erinnere an Valotti († 1780), Mozart († 1791), Josef Haydn († 1809), Michael Haydn († 1806), an Albrechtsberger (als Kapellmeister in Wien[2]) † 1809), Josef Eybler († in Wien 1834), Vogler († 1814), Beethoven († 1827) u. a. Wenn sie auch, von dem Vorurtheil der Zeit befangen, sich der herrschenden Mode nicht zu entschlagen vermochten[3]), so waren ihre Geistesproducte doch größtentheils Kunstwerke, von denen jedoch, um es gleich jetzt anzudeuten, mitunter dasselbe gilt, was von den Werken Bach's und Händl's gesagt worden, nämlich, daß sie mehr für den Concertsaal als für die Feier der hl. Liturgie passen.

---

[1]) Wie selbst Beethoven und Mendelssohn der instrumentirten Kirchenmusik nicht das Wort reden, siehe bei Krutschek, die Kirchenmusik S. 109 f.

[2]) Er war Lehrer Beethoven's, er schrieb „eine gründliche Anweisung zur Composition," ein viel gelesenes Buch.

[3]) Vgl. Haberl, kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889 S. 21, worin Witt, indem er Mozart's missa brevis in B-dur bespricht, in allgemeinen Umrissen zeigt, woher es denn kam, daß selbst diese Heroen der Musik in ihren Kirchen-Compositionen von der weltlichen Musikweise sich nicht zu emancipieren verstanden.

XXXII.

Damit uns nicht der Vorwurf treffe, daß wir nur an den Alten hängen, den Musikmeistern der alten Zeit unsere Aufmerksamkeit zuwenden, die großen Musiker unserer Zeit aber vergessen, unser Lob an auswärtige verschwenden, die heimischen aber übergehen, so wollen wir wenigstens in etwas bei den großen Musikheroen unserer Zeit verweilen. — Ich werde dabei so vorgehen, daß ich mit meinem eigenen Urtheile mehr zurückhalte und dafür bekannte Fachmänner zum Worte kommen lasse. Auch will ich im Vorhinein aufmerksam machen, daß ich es ja nur mit der Kirchenmusik zu thun habe, und daß, wenn große Compositeure und Musikmeister diesbezüglich getadelt werden, deßhalb ihr Ruhm auf dem Gebiete der Profanmusik nicht im Geringsten angetastet oder verkleinert werden will; am wenigsten soll dies bei Haydn Michael und W. A. Mozart der Fall sein, auf die wir Salzburger stolz sind und nicht unterlassen werden, besonders des Letzteren unsterbliche Werke stets hochzuhalten.

Mozart[1]), Wolfgang Amadeus, ward geboren zu Salzburg 1756; empfing den Musikunterricht von seinem Vater

[1]) Die Biographien über Mozart von Jahn und Andern sind überall zur Hand. Die Biographie von Jahn erschien 1856—59 zum erstenmale in 4 Bänden; die zweite Ausgabe (in 2 Bänden) im Jahre 1867; und im Jahre 1889 der I. Band der 3. Auflage, besorgt durch Herm. Deiters (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig). — Das Capitel über Mozart's „Kirchenmusik" S. 261—321 ist gerecht und maßvoll geschrieben, und werden die Kirchencompositionen Mozart's beurtheilt sowohl nach dem damaligen Stande der Kirchenmusik, als auch nach den Verhältnissen, welche dabei bestimmenden Einfluß auf Mozart ausgeübt hatten. — Aus Verehrung gegen den grandiosen Salzburger Musiker will ich auch noch die übrige Litteratur der Mozart'schen Biographie verzeichnen: A. Ulibischeff, Mozart's Leben und Schaffen. Stuttgart, Becher. — Franz Lorenz, Mozart als Clavier-Componist. Leipzig, Leuckart. — Mozart's Briefe herausgegeben von L. Nohl. Salzburg, Mayr. — Mozart's Leben von Nohl, Leipzig, Abel. — L. v. Köchl, Chronologisch-themat. Verzeichnis sämmtlicher Tonwerke Mozart's. Erste Gesammtausgabe, Breitkopf und Härtel, 1876. — K. F. Pohl Mozart und Haydn in London. Wien, Gerold. 2 Bde.

Leopold; wurde 1769 Concertmeister zu Salzburg und 1784 kaiserlicher Kammercomponist in Wien; und starb 1791. Seine Werke, die nie altern, da sie Schöpfungen eines unerreichten Genie's sind, bestehen zumeist in Opern, Symphonien, Sonaten, Concerten, Quartetten u. s. w.

Uns interessiren selbstverständlich nur die Kirchencompositionen, deren Mozart in Salzburg und in Wien eine erkleckliche Zahl schrieb. Die Partitur-Gesammtausgabe der Mozart'schen Werke von Breitkopf und Härtel in Leipzig bringt 16 Messen, 4 Litaneien, 3 Vespern, 3 Psalmen und 3 Nummern kleinerer geistlicher Gesänge. Es sind aber hiemit die Compositionen Mozart's für die Kirche nicht erschöpft.

Mozart's Kirchencompositionen stehen hoch über den Producten fast aller seiner Zeitgenossen, in Bezug auf Inhalt und Technik. Obwohl er im allgemeinen dem Zeitgeiste huldigte, wußte er dennoch seinen Arbeiten ganz eigene Vorzüge, insbesonders eine vollendete Form zu geben; auch verstand er es, im Gebrauche der Mittel Maß zu halten und den hergebrachten Formen geniale Züge aufzuprägen. Das löblichste und wohl auch kirchlichste seiner Kirchenwerke ist das kleine Tonstück ave verum corpus zu 4 Singstimmen, Saitenquartett und Orgel. Es ist wahrscheinlich für das Frohnleichnamsfest des Jahres 1791 geschrieben und gehört also zu Mozart's letzten Werken. Es ist im einfachen, liedartigen Style componiert, und versteht den Hörer zu ergreifen.[1])

Die gerühmteste Schöpfung ist das große Requiem, daß er am Schlusse seines Lebens schrieb. Es ist jedoch nicht vollständig von ihm componiert. Von seiner Hand gearbeitet ist der Introitus, das Kyrie, vom Offertorium die beiden Sätze Domine Jesu und Hostias; vom Dies irae waren nur die Singstimmen vollständig ausgeschrieben, der Baß beziffert, die Instrumente,

[1]) Vgl. Kretzschmar, Universitätsmusik-Director in Leipzig, „Führer durch den Concertsaal". Leipzig, 1888. Abth. II., 1. Th. S. 348.

wo sie eigenthümlich hervortreten sollten, nur angedeutet. Mit den Worten: „Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus“ hatte Mozart aufgehört zu schreiben und zu schaffen.[1]) Das Requiem ist unbedingt großartig; einzelne Stellen, wie das Recordare, Oro supplex, Rex tremendae u. s. w. in Bezug auf dramatischen Ausdruck wahrhaft unübertroffen und unerreichbar. Das Offertorium ist würdevoll, künstlerisch vollendet, besonders der zweite Theil, Hostias. Josef Haydn pflegte zu sagen: Wenn Mozart nichts anderes componiert hätte, als seine Streichquintetten und für die Kirche sein Requiem, wäre er schon dadurch unsterblich geworden.

Das Requiem errang glänzende Erfolge. Es verbreitete sich schnell durch ganz Deutschland und drang über dessen Grenzen weiter nach allen Himmelsrichtungen, hinunter nach Turin, Florenz, Neapel, Lissabon, hinauf nach Warschau, Petersburg, Lemberg, Stockholm, es überschritt den Ocean und wurde selbst in Rio de Janeiro aufgeführt. Mehrere Jahrzehnte hindurch nach dem Erscheinen des Requiems wurde jedes neue Requiem, das berühmte Tonsetzer componierten, dem stillen oder offenen Vergleiche mit dem Schwanengesange des salzburgischen Meisters ausgesetzt. Aber trotz all den Erfolgen, welche das Requiem errungen[2]), können wir von demselben nicht sagen, daß es den

---

[1]) Vgl. Kretzschmar, l. c. S. 220 ff., und Brahm's neue Untersuchungen, in der Gesammtausgabe der Werke Mozart's von Breitkopf und Härtel. — Die Ergänzungen des Requiems rühren von dem Wiener Kapellmeister, S. X. Süßmayer, her.

[2]) Zu diesen außerordentlichen Erfolgen mögen nebst den innern Gründen, welche in der Composition selbst gelegen und die wir oben verzeichnet haben, wohl auch äußere Umstände beigetragen haben. Ich erwähne einen derselben. Mozart ist in den letzten Lebensjahren — wollen wir sagen — durch Noth gedrängt, Freimaurer geworden. Es ist dies aus mancherlei Compositionen, Cantaten, Chören u. s. w., welche er für freimaurerische Festlichkeiten verfaßte, aus einigen Briefen Mozart's, aus der Trauerrede, die ihm seine Loge „Zur gekrönten Hoffnung“ hielt u. s. w., erwiesen. Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch von Haberl 1887 S. 59. Siehe auch Fliegende Blätter, 1889 Nr. 5. S. 42, den Artikel: „Mozart und die Kir-

Anforderungen, die an eine kirchliche Composition mit Recht gemacht werden, hinlänglich nachkomme. Das Requiem ist mehr Concert- als Kirchenmusik.

Messen Mozart's werden in der Gesammtausgabe der Mozart'schen Kirchencompositionen (Breitkopf und Härtel) 16 aufgezählt. Hören wir hierüber zuerst Urtheile solcher, welche nicht den Cäcilianern beigezählt werden. Dr. Kretschmar, Universitätsmusikdirector zu Leipzig schreibt in seinem Werke („Führer durch den Concertsaal“ l. c. S. 159 f.): „Mozart's Messen sind sämmtlich[1]) Jugendarbeiten. Nimmt man das biographische Interesse hinzu, so bieten namentlich die Werke, welche aus der Knabenzeit des Meisters stammen, ungemein viel Rührendes. Wird aber ihr Stil streng gegen die Hoheit des Textes gehalten, so kann er durchschnittlich nicht anders als klein befunden werden, die persönliche und kulturgeschichtliche Bedeutung der Messen Mozart's ist groß; ihr rein sachlicher[2]) Werth gering. Wenn die in F-dur (Nr. 6) von einzelnen Musikern höher gestellt wird, so gründet sich dieses Urtheil auf den höheren Grad contrapunktischer Kunst, den sie zeigt. Wie weit auch in ihr Mozart von der richtigen Texterfassung entfernt ist, kann man am „Kyrie“ sehen“.

Jüngst hat Dr. Heinrich Reimann in der „Allgemeinen Musikzeitung“ die durch Herm. Deiters besorgte 3. Auflage des 1. Bandes der bekannten Mozartbiographie Otto Jahns besprochen, und dabei äußert sich Reimann über Mozart's Messen unter anderen, wie folgt: „Seine Messen sind ungleich an Werth, aber selbst die besten und von Jahn dem Requiem am nächsten gestellten Compositionen dieser Gattung sind bei allen ihren

---

chenmusik“, wo der Vorschlag, das Mozart-Denkmal in Wien wegen der Bedeutung Mozart's auf dem Gebiete der Kirchenmusik in der Nähe des St. Stephansdomes zu errichten, sehr scharf beleuchtet und getadelt wird.

[1]) Größtentheils, möchte ich lieber schreiben.

[2]) Ist offenbar zu scharf. Zutreffender hätte Kretzschmar vielleicht gesagt: ihr liturgischer Werth gering.

sonstigen Vorzügen so unfrei concipiert, so sehr nicht blos bestimmten, localen Verhältnissen, sondern sogar dem Geschmacke kirchlicher Würdenträger und dem allgemeinen „Usus“ anbequemt, daß der Componist, der sonst so entzückend den Ton dem Worte anzupassen verstand, hier oft geradezu gedankenlos erscheint; so wenig kommt es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch die Musik wiederzugeben. Gerade in dem Text der Messe liegt aber eine so unerschöpfliche Fülle echt musikalischer Empfindungen verborgen, daß es für den ersten Augenblick unfaßbar erscheint, wie Mozart an Stelle künstlerischer Vertiefung und musikalisch poetischer Durchgeistigung gar oft nicht viel mehr als fein und gratiös ausgearbeitete, mit genialer Leichtigkeit concipierte contrapunktische Sätze bieten konnte.

Ja noch mehr! Man findet, so fährt Reimann weiter, stellenweise sogar faden Opernstyl in seinen Messen. Was er für die Kirche schrieb, konnte man mit verändertem Text ebenso gut in der Oper singen lassen, wie ja in der That auch der Anfang der „Dove sono“-Arie der Gräfin in „Figaro's Hochzeit“ als Sopransolo auf die Worte: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ figuriert. Die Klage einer Gattin über die Untreue des Gemahls — und „O Lamm Gottes, das du hinnimmst die Sünden der Welt“ —! Und vice versa: Aus „Cosi fan tutte“ und „Don Juan“ stellte man Messen zusammen, indem man einzelnen Stücken den Meßtext unterlegte; und so hörte man „Gratias agimus Domino“ auf die Melodie „Reich mir die Hand“ 2c.

Jetzt möge es erlaubt sein auch Urtheile über die Kirchencompositionen Mozarts aus der Feder hervorragender Cäcilianer anzuführen, und zwar vorzüglich der Autoritäten Dr. Witt und Dr. Haberl.

Bernhard Kothe in seiner Musikgeschichte[1]) schreibt: „In seinen (Mozart's) Messen findet man Stellen von erhabener Schönheit, daneben aber solche, in welchen Mozart seiner Zeit den Tribut zollt“.

---

[1]) 5. Aufl. S. 117.

Dr. Witt hat sich mit Mozart viel befaßt. Mit Mozart beschäftigten sich Witt's Studien[1]) music. s. 1874, S. 65 „Mozart zugeschriebene, aber nicht von ihm herstammende Messen".; music. s 1874 S. 73, 81, 89; music. s. 1875 S. 1, 21: „Mozart's echte Messen". Über Mozart's missa brevis in B-dur im kirchenmusikalischen Jahrbuche 1889, S. 19. „Diejenigen Messen Mozart's", sagt Dr. Witt, „welche von Otto Jahn's Kritik, die das Liturgische ganz außer Spiel läßt, als für die Kunst bedeutsam, werthvoll und des Gottesdienstes würdig erklärt werden, werden von den Chorregenten gar nicht oder äußerst selten aufgeführt, so die achte und die in D, von der Cherubini gesagt, jede Note sei in ihr einen Dukaten werth; dagegen werden die anderen, u. zw. accuratissime in demselben Verhältnisse aufgeführt, als ihre Weltlichkeit, ihr spielender, manchmal tändelnder Charakter mehr oder weniger stark und deutlich sich ausspricht.

Die sogenannte „zwölfte Messe" Mozart's, die unsäglich roh, niederträchtig, gemein ist, und in Österreich, Ungarn, Böhmen, England, Amerika am öftesten, ja fast ausschließlich aufgeführt wird, ist gar nicht von Mozart."

Die Urtheile Dr. Witt's über Mozart's Messen lauteten nicht immer gleich. In seinen früheren Jahren sprach sich Witt über dieselben bedeutend milder aus als in den späteren Lebensjahren. Es hat dies darin seinen Grund, daß er sich früher durch die Äußerungen des Mozartbiographen Otto Jahn leiten ließ, später sich aber ein selbständiges Urtheil bildete. In Musica sacra 1874 nannte er die B-dur-Messe „kirchlich"; später aber sagte er hierüber[2]): Die Messe ist ein Kind ihrer Zeit und athmet die Luft der Zeit, die um Geschichte und Liturgie, um Choral und Palestrinastyl (d. i. um die Tradition) sich keinen Pfifferling kümmerte". Nicht uninteressant ist zu hören, was Witt schreibt

---

[1]) Vgl. Dr. Walter „Dr. Witt, ein Lebensbild." S. 187 f.

[2]) Vgl. dessen Werk „Das kgl. bayerische Cultusministerium" 2c.; ferners: Dr. Haberl, Kirchenmus. Jahrb. 1889.

in seinem Werke, „Das kgl. bayerische Cultusministerium“ 2c.: „Ich sang einst, so heißt es dort, in einer „Cäcilien-Conferenz“ einen Introitus aus dem Choralbuche vor. Darnach setzte ich mich an's Clavier und spielte das Kyrie der berühmtesten Messe Mozart's (bei Breitkopf Nr. 1). Der Contrast zwischen dieser reizenden und einschmeichelnden, aber tändelnden und spielenden, zierlich bewegten Melodie war ein so gewaltiger, daß alle Hörer in homerisches Gelächter ausbrachen. Ich fragte hierauf dieselben: a) Paßt diese leichtgeschürzte Melodie zum Ernste des vorangehenden Choral-Introitus? b) Paßt sie überhaupt zu einem Rufe um Erbarmen (Kyrie eleison)? c) Drückt ein von der Last seiner Sünden gebeugtes „ein zerknirschtes und gedemüthigtes Herz“ seine Stimmung überhaupt in einer solchen zierlich bewegten Melodie aus? Die Antwort aller Anwesenden war ein entschiedenes „Nein!“ Man denke sich das, vom Priester angestimmte Choral-Gloria und hierauf den (Gloria-) Anfang derselben Messe von Mozart!“

Wie die Messen, so besprach Dr. Witt auch Mozart's Vespern mit jener Ausführlichkeit und Pietät, wie sie einem so großen Meister gebührt; so Music. sacr. 1876, S. 77, 89, 97. An Kunstwerth stehen ihm die Vespern höher als die meisten der Messen; das Confitebor in E-moll nennt Witt ein Meisterwerk ersten Ranges und dabei sehr ernst und würdig.

Der berühmte Musikschriftsteller, ehemalige Domkapellmeister und jetzige Director Dr. Haberl in Regensburg, welcher über Mozart als Kirchencomponist im Jahre 1865 einen Artikel geschrieben und veröffentlicht und denselben in seinem Jahrbuche 1887 wieder edirt hat, schreibt am Schlusse desselben: „Was Mozart als Kirchencomponisten anbelangt, so ist er besser als seine Zeit, seine Zeit aber in Bezug auf musikalischen Geschmack tändelnd, oberflächlich, ja geistlos.“ Hierauf fügt Haberl folgende Worte des Musikschriftstellers Ambros an: „Die Spätrenaissance mit ihrem Gewimmel vergoldeter, farbenbunter Details, ihrer weltlichen Pracht und ihrer eigenthümlichen Verwendung constructiver Bau-

formen der classischen Zeit zu rein decorativen Zwecken findet eine Art Gegenbild in den Kirchenwerken Haydn's und Mozart's, deren geistlose Nachahmer dann vollkommen das Rococo repräsentiren". Dr. Haberl erwähnt dann den Dr. Ludwig Köchel, der im Jahre 1862 das chronologisch thematische Verzeichnis sämmtlicher Tonwerke Mozart's publicirte und im Vorworte Folgendes schrieb: „So lange in der Musik Originalität, Reichthum, Schwung, Feuer der Erfindung, Anmuth, Innigkeit, Kraft der Melodie, Wohllaut und Neuheit der Harmonie, vollendete dramatische Charakterzeichnung, tiefe Kenntnis der musikalischen Architektonik und überall herrschendes Maß dem Componisten Anspruch auf dauernden Ruhm gewähren, darf man um die Unvergänglichkeit des Namens W. A. Mozart nicht besorgt sein". Diese Anschauung, so schließt Haberl seinen Artikel, theile auch er, nur glaubt er zur Vermeidung von Mißverständnissen beifügen zu müssen „daß die erwähnten Eigenschaften bei den weltlichen Compositionen Mozart's, seinen Opern, Symphonien, Quartetten, Sonaten u. s. w., weniger jedoch bei den vielfach im unreifen Alter geschriebenen, verhältnismäßig wenigen Compositionen für die Kirche sich vorfinden."

Haydn Josef ward geboren 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich; er suchte Belehrung vorzüglich aus Fux's „Gradus ad Parnassum"; 1760 ward er Kapellmeister bei der Kapelle des Fürsten Esterhazy, arbeitete dann auch nach der Auflösung dieser Kapelle noch in Wien, und starb 1809. Er ist der Begründer der neueren Symphonie und des Quartetts. Aus seinen großen Tonschöpfungen nenne ich die Sieben Worte des Erlösers am Kreuze; das Oratorium die Schöpfung, dann die Jahreszeiten; lauter großartig angelegte Musikwerke.

Anlangend die eigentlichen Kirchencompositionen sind es 14 Messen und 10 kleinere Kirchenstücke, welche lange Zeit als Meisterwerke der Kirchenmusik gepriesen wurden, aber in der That wohl große musikalische Kunstwerke, aber nicht

kirchliche Meisterwerke sind. Ambros (Culturhistorische Bilder) schreibt hierüber wie folgt: „Daß es unter Mozart's Messen einige Knabenarbeiten und apokryphe gibt, ist gewiß; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes Josef Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet .... die Subjectivität des Componisten und die Zurückschiebung des Textes ist nirgends stärker hervorgetreten, als bei Haydn." Scharf charakterisiert der gewiegte Musikkenner und ausgezeichnete Kritiker, Graf Laurencin, die so viel gerühmten Haydn'schen Kirchencompositionen, indem er sagt: „Im großen Ganzen ist Haydn ein Zopfcomponist, bei ihm herrscht der Unfug des perpetuum mobile, der Geigen und der Rumpelbässe; alles Mitten-Inneliegende — also die Hauptsache in der Kirchenmusik — die Singstimmen, wird fast unhörbar kraft so aufdringlichen Treibens der über alle Gebühr in Anspruch genommenen sogenannten äußersten Stimmen. Das ist auch die wunde Stelle vieler Compositionen Eybler's, Preindl's, Albrechtsberger's u. s. w. Diese rastlose Bewegung der Geigen ist ebenso monoton als unkirchlich; hat sie einmal begonnen, so weiß man schon im Voraus, daß sie nimmer ruht bis zum Ende." Ebenso urtheilt auch Kretzschmar in dem eben citierten Werke. S. 159 schreibt derselbe: Josef Haydn, den wir auch in kirchlichen Compositonen, in den „sieben Worten", in den Motetten (vor allen unter ihnen in „Insanae vanae curae") so groß sehen — in der Messe so klein! Die Macht des bösen Beispiels! Bekannt ist, daß die Messen Joseph Haydn's am Anfang unseres Jahrhunderts, wo sie aufgeführt wurden, auch in Norddeutschland sehr beliebt waren, heute würden sie der Ablehnung sicher sein. Denn, was ihnen fehlt, ist nicht blos der sogenannte katholische Styl, sondern eine des Textes würdige Musik.[1])

---

[1]) Damit man erkenne, daß die Messen von Joseph Haydn für den liturgischen Zweck auch ihrer Länge wegen nicht geeignet seien, wollen wir

Haydn Michael, der jüngere Bruder des Vorigen, ist geboren zu Rohrau 1737; wurde 1768 Concertmeister und Musikdirector zu Salzburg[1]) und starb daselbst 1810. Seine Compositionen sind zahlreich; außer vielen weltlichen Stücken schrieb er viele Messen, eine Unzahl von Gradualien und Offertorien, mehrere Litaneien, Vespern u. s. w. Im Fache der kirchlichen Tonkunst überragt er die beiden Vorgenannten. Selbst Mozart und sein Bruder Joseph anerkennen auf diesem Gebiete seine Superiorität über sie. Namentlich athmen einige Gradualien Frömmigkeit und können an

---

noch einige Worte aus Jungmanns Aesthetik hieher setzen, der, Bd. II, S. 541 (nach Witt's Musica sacra 1881, Nr. 3 und 9 u. s. w.) Folgendes schreibt: „In einer Messe von J. Haydn in D-moll und D-dur hat das Kyrie 160 Takte, das Gloria 152, das Benedictus 161. Im Kyrie und in fünf anderen Stellen dieser Messe liegt der Nerv des Ganzen in den Solo, welche in derselben mit Feuer und Eleganz behandelt sind — nicht nach der gewöhnlichen Haydnischen Schablone — und einer guten Sopran-Solistin die dankbarste und brillanteste Rolle zutheilen.

In einer anderen Messe, in C-dur, von demselben, hat das Kyrie 135 Takt Lento, die Worte Kyrie (Christe) eleison werden im Sopran dreißigmal wiederholt, wobei diese Stimme noch 41 Pausen hat. Das Gloria bis zu Qui tollis 134 Takte, das Qui tollis selbst 32, das Quoniam bis Cum sancto Spiritu 97 Takte (Sopran-Soli), das Amen allein 66 Takte. Das Benedictus besteht aus 132 Takten, die drei letzten Worte des Agnus Dei aber, dona nobis pacem, aus nicht weniger als 160.

Und in dieser Messe sowohl als in einer dritten, gleichfalls in C-dur und von Haydn, ist das Quoniam (im Gloria) eine vollständige Theater-Bravour-Arie und streift das Benedictus nahe daran. Das Kyrie der zuletzt erwähnten dritten hat 172 Takte, das Gloria 372, das Benedictus 130. Der ganze erste Satz des Credo trägt wieder Arien-Charakter, unterbrochen vom Chore; das Et incarnatus ist eine ganz gewöhnliche Tenor-Arie, die ebenso gut von Bühler sein könnte .... Auf die dreizehn Worte Et incarnatus bis homo factus est kommen 38 Takt Largo; nachdem dasselbe mit homo factus est (dieses zweimal) gesungen ist, beginnt es wieder von vorn und es folgt das homo factus est sechsmal; dann abermals von vorn Et incarnatus und aufs Neue sechsmal homo factus est."

[1]) Ueber die weiteren Lebensschicksale und Compositionen M. Haydn's siehe bei dessen Biographen; auch bei Hupfauf, Joh. Peregr. „Michael Haydn's Leben und Wirken", ein Vortrag in der Gesellschaft für Salzb Landeskunde am 21. März 1889.

Reinheit des Satzes mit den vorzüglichsten kirchlichen Werken den Vergleich aushalten. Insbesonders erinnere ich an die edel gehaltene Motette „Tenebrae factae sunt“, eine Charfreitagscomposition, welche ihren Ruhm namentlich von den beiden Schlußstellen des Satzes „dum emisit“, von der Art und Weise, wie der Compositeur dem Schmerze Ausdruck gibt, erlangt hat. Beethoven ward geb. 1770 zu Bonn, erhielt Unterricht von seinem Vater, der kurfürstlicher Hofsänger war, und dann später von Josef Haydn in Wien. Er wirkte und lebte in Wien, die letzten 15 Lebensjahre taub, und starb 1827. Anlangend die Kirchenmusik, haben wir von ihm 2 Messen, die erste in C, die zweite in D. die voll des edelsten Geistes sind; vom rein musikalischen Standpunkte aus unübertrefflich[1]; aber sie sind keine kirchlichen Kunstwerke; sie ermangeln der demüthigen, friedreichen Frömmigkeit; der Ausdruck der Heftigkeit, Steigerung jeglichen Gefühles bis auf die Spitze, wie dies bei Beethoven's Kirchencompositionen nicht selten vorkömmt, sind nicht Eigenschaften der wahren Kirchenmusik. Sie sind Concertstücke; wie sie auch in der That bei Concerten, z. B. in Wien bei den philharmonischen Concerten in den Musikvereinssälen erst in den letzten Jahren des öfteren (wie auch die H-moll-Messe von Seb. Bach) zur Aufführung gelangten.[2]

---

[1]) Vgl. Hermann Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal,“ II. Abth. 1. Th. S. 169 ff.

[2]) Es möge erlaubt sein, hieher zu setzen, wie sich Dr. Witt (vgl. Stehle, Chor-Photographien) über das Gloria der Missa solemnis in D — freilich etwas überschwänglich, in noch jugendlicher Begeisterung — ausspricht: „Dasselbe macht ganz besonders aus dem Grunde so ungeheuren Eindruck, weil das gigantische Walten freier Rhythmen gar nicht den Eindruck aufkommen läßt, als ob sich diese ungestümen Meerwogen der Tonmassen im Schulrahmen des Taktes abwickeln. Man bekommt bei den am kühnsten gezeichneten Stellen, gut aufgeführt, nicht den Eindruck irgendwelchen Taktes; diese beengenden Fesseln fallen, es tritt das machtvolle Gebilde fessellos heraus aus den kleinen Grenzen des Gewöhnlichen und vor dem Staunenden, tief ergriffenen Hörer steht in seiner hohen Majestät das Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige! Das ist aber das Göttliche! Es steht Gottes Geist selbst in der Kunst da, der Schrankenlose, Unbegrenzte, Ewige.“

Hören wir nur noch Eine Stimme darüber, ob die Kirchencompositionen dieser genannten Musikheroen wirklich den Charakter der Kirchlichkeit besitzen. Jakob (l. c. S. 424) schreibt: „Man hat in neuester Zeit wiederholt sich bemüht, ihren Kirchencompositionen bald auf Grund des persönlichen frommen Sinnes der Meister (Joseph und Michael Haydn) bald auf Grund einer durch diese Werke geweckten religiösen Empfindung (Mozart, Beethoven) bald auf Grund der rein ästhetischen Beurtheilung, den Charakter von Kirchlichkeit und die Berechtigung bei dem Gottesdienste selbst in mehr oder minder unklarer, oft überschwenglicher Weise zu vindicieren. Es hängt aber der Charakter der Kirchlichkeit von ganz anderen Grundlagen ab, wie das in der ganzen bisherigen Übersicht über die geschichtliche Entwicklung der kirchlichen Musik deutlich erklärt vorliegt. Bei aller Werthschätzung solcher immerhin edleren Leistungen sprechen wir daher ihnen gegenüber, und um so mehr gegenüber den zahllosen Schöpfungen einer völlig verweltlichten Tonkunst, zusammenfassend unser Urtheil mit den Worten des seligen Bischofs Valentin aus:[1]) „Der gregorianische Gesang muß für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben und gibt demnach auch allein den Maßstab für die richtige Beurtheilung derselben.

Eine Musik ist um so weniger geeignet zum kirchlichen Gebrauche, je mehr sie sich von seinem Inhalte und Charakter entfernt und jener Weise sich nähert, die auch bei den Festlichkeiten und Vergnügungen der Welt im Gebrauche ist.“[2])

---

[1]) Oberhirtlicher Erlaß für die Diöcese Regensburg, 1857. Siehe denselben vollinhaltlich bei Dr. Haberl, Cäcil.-Kal. 1884, S. 44 ff.

[2]) Vgl. Thalhofer l. c. S. 561; Jungmann, Ästhetik, II, S. 539 ff. — Wir empfehlen besonders des Letztern Äußerungen über diese Musikheroen anlangend ihre Kirchencompositionen und dann die von Jungmann an dem citierten Orte angegebenen, von uns nicht allegirten, anderen Aussprüche z. B. Hanslick's, Richard Wagner's u. s. w., deren Urtheile, zum mindesten gesagt, nicht milder sind, als die von uns oben vorgebrachten. Selbst bei Franz Brendel, „Geschichte der Musik“, 7. Aufl. Leipzig, Mathes 1889, lesen wir S. 337 über Mozart, Haydn, Beethoven und deren Nach-

XXXIII.

Wollten wir nun auf die übrigen Compositeure der damaligen Zeit und der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts Rücksicht nehmen, bei denen nicht das Genie eines Mozart oder Beethoven u. s. w. vorhanden, die zwar die Form der Compositionsweise von diesen großen Meistern mehr oder weniger zu adoptieren trachteten, aber den Geist derselben in ihre Compositionen hineinzulegen nicht verstanden, was müßten wir erst von denen sagen?

Es gab zwar, wie schon oben S. 211 erwähnt wurde, einige rühmliche Ausnahmen in damaliger Zeit, wie Cherubini,[1]) Stadler, Eybler u. A., aber diese verschwinden sozusagen über den vielen mittelmäßigen Anderen.

Wenn ich mich zu diesen unzähligen Compositeuren 2. u. 3. Ranges wende, welche die Musikchöre mit ihren Erzeugnissen in der ersten Hälfte unseres Jahrhundertes, ja sozusagen bis auf unsere Zeit herab geradezu überschwemmt haben, wenn ich von der Kirchenmusik eines Dreier, Bühler, Schiedermayer, Diabelli, Witzka, Donat Müller, Bauer, Schmid, Ohnewald, Kreuzer, Schram, Berneker u. s. w. sprechen wollte; oder wenn ich gar auf die Compositionen der Baronin Ernestine Bauduin[2]) kommen würde, was müßte ich hierüber sagen?

Wollte ich dieselben auf ihre Kirchlichkeit prüfen! Keiner der genannten Compositeure hat sich an die liturgischen Vorschriften gehalten; kaum Einer derselben hat sie auch nur ge-

---

ahmer Folgendes: „Die kirchliche Tonkunst hat mit dem Rationalismus in der 2. Hälfte des vorigen Jahrh. den Sturz in das Diesseits vollbracht. . . Die Kirchenmusik dieser Meister steht mit ihren weltlichen Schöpfungen meist auf einer Stufe. Den Tonsetzern für die Kirche war die Religion etwas gänzlich Fremdes geworden.“ Vgl. Kretzschmar, l. c. S. 158 f., 219. ff.

S. 542 erzählt Jungmann, daß Graf Hohenwarth als Fürsterzbischof von Wien die Aufführung aller Messen von Jos. Haydn untersagt habe.

[1]) Geb. 1760 † 1842. Über dessen D-moll Messe und die Requiem in C- und D-moll siehe bei Kretzschmar, l. c. S. 181, 226, 230; über Rossini's (geb. 1792 † 1868) stabat mater S. 207.

[2]) Vgl. Witt, Musica sacra 1886, S. 109; Flieg. Bl. 1887, S. 39 ff., 1888, S. 61 ff.

kannt. Die kirchlichen Gesetze, anlangend die Kirchenmusik, sind den Tonsetzern fremd geworden: sie wollten nach ihrer subjectiven Anschauung verbessern und konnten gerade deshalb das Richtige nicht treffen.

Und wenn ich absehe von der Unkirchlichkeit der Compositionen und dieselben vom Standpunkte der Kunst — die aber nicht als profane, sondern als kirchliche Tonkunst gefaßt werden muß — in Erwägung ziehe, was muß ich dann sagen? Ich gestehe, daß einige der genannten Tonsetzer, wie Führer, Horak, Rotter, u. s. w., mitunter ganz würdige Musik geschrieben haben, die, wenn nicht so viele Verstöße gegen den liturgischen Text vorkämen, auch jetzt noch ganz gut brauchbar wären. Aber die Mehrzahl dieser Compositionen ist meist anderer Qualität.

Es möge erlaubt sein, einige, freilich harte, vielleicht allzuharte Worte Witt's (bei Walter, Ein Lebensbild, S. 27) hieher zu setzen: „Eine solche Seichtheit, Nichtswürdigkeit, Gehaltlosigkeit, wie die Neuesten zeigen, bei denen von einer contrapunktischen genialen Ausarbeitung eines Themas gar nicht mehr die Rede ist, die dafür nicht einmal ein Verständnis haben, bei denen wir nur ohne Zusammenhang, oft sinnlos folgende Accorde mit süßelnden, abgeschmackten Melodien finden, die die wahre contrapunktische Kunst nur als die letzte Dirn insoweit gebrauchen, als der verbildete Volksgeschmack es noch zuläßt, sie aber verschmähen, so bald sie fürchten, nicht bei dem gedankenlosen Opernpöbel Effect zu machen und von ihm applaudiert zu werden ...“

Ein Kyrie mit untermischten Soli und einigen durch Trompeten und Pauken erzeugten Kraftstellen; ein Gloria, bei dessen Eingangsworten Gloria in excelsis Deo, die nach liturgischen Vorschriften vom Chor gar nicht einmal gesungen werden sollten, alle Sänger und Instrumentisten in größter Thätigkeit arbeiten, um von dieser Höhe des Tones und Lärmens beim Et in terra pax in die tiefsten Töne herabzufallen. Am schlimmsten, so schreibt Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik S. 146, fällt in der Regel das Credo aus; und es wäre in der That

trostlos, wenn nicht das Et incarnatus est zu einem Solo oder einem Religioso, das Passus zu schmerzverkündenden Dissonanzen, das Sepultus zu absonderlichen Grabtönen Gelegenheit böten; bis im Et resurrexit alle Instrumente zum größtmöglichsten Schall-Effekte sich zusammenthun. Das Sanctus erhält einen Anstrich von Großartigkeit, bei dem Trompeten und Pauken Licht und Schatten geben müssen, die aber im Pleni erst wieder ihre ganze Stärke zeigen dürfen. Das Benedictus ist in der Regel Solo; ebenso darf das Agnus nicht ganz ohne solches vorübergehen; das Dona wird nun entweder, und zwar in den gewöhnlichen Fällen, zum glanzvollen Schluß bearbeitet, oder es muß nach Anschauung Anderer im pianissimo ersterben.

Ich kann mir nicht versagen, aus dem Werke des P. Lambert Karner, „Der Clerus und die Kirchenmusik", einige Sätze hieherzusetzen, wenn dieselben auch für unsere Gegenden nicht mehr zutreffen und die Sprache etwas derb klingt. Er schreibt über die Art, wie an hohen Festtagen das Hochamt abgehalten wird, S. 101 f., wie folgt:[1]) „Der größte Feier- und Festtag im Jahre ist unstreitig der Kirchtag — und daß da immer eine große Messe aufgeführt wird, daß nicht selten die Harmonie zum Offertorium irgend ein Andante religioso ohne Gesang zum Besten gibt, ist selbstverständlich. . . . Geht der Priester zum Altar, so empfängt ihn ein Marsch; das Amt selbst wird durch die Tusche verunstaltet und wenn der Herr Pfarrer nach dem Amte durch die Kirche in's ‚Einweichen' geht, wird immer ein fescher Marsch geblasen."[2])

[1]) Daß es heutzutage an vielen Orten nicht mehr so zugeht, dafür danken wir Gott und erkennen hierin eine Frucht der Mühen für Reform der Kirchenmusik.

[2]) „Das Amt ist vorbei," so fährt P. Lambert fort, „und es kommt die Mittagszeit. Nun kommen die Musikanten, multo vino servientes, um dem Herrn Pfarrer ihre Aufwartung zu machen; und siehe da! dasselbe Andante religioso, das in der Kirche als Offertorium gegolten, es dient jetzt als Tafelmusik! — Es kommt der Abend und derselbe Marsch, der in der Kirche dem Hochamte voranging, eröffnet die Tanzmusik; — es kommt die Nacht: ein Bursche läßt seine Dulcinea hoch leben. Und siehe da! der-

Wir fügen an, was derselben Auctor über die sogenannten Pastoralmessen schreibt S. 46: „Pastoralmalmessen! — wer kennt sie nicht, diese lieblichen Schalmeien mit Kuhreigen und Dudelsackmelodien! Sie sind obligat am hl. Weihnachtsfest und in der Christnacht, und es dürfte kaum eine Pfarre am Lande und leider auch in den Städten sein, an welchen nicht am hl. Christfeste irgend eine Pastoralmesse produciert wird. Aber nicht blos die Messe, auch alles Übrige, Tantum ergo, Graduale, Offertorium, alles ist pastorell — und die Zeitungen verkünden in der Weihnachtswoche ihrem Publicum, was und wo pastorell musiziert wird. — Was davon zu halten ist? Das Linzer Volksblatt schrieb darüber: „Seit der Zeit, als die Kirchenmusik von ihrer Höhe herabgesunken, und ihres ernsten Berufes gänzlich vergessend, zur frivolen Theaterdirne herabgewürdigt wurde, ist es zur allgemeinen Mode geworden, an den hohen Gedenktagen der Geburt des Erlösers bei der feierlichen Hochmesse eine sog. Pastoralmesse zur Aufführung zu bringen. . . . Das einfältige Dudeln gehört aber als charakteristisches Erkennungszeichen zur sogenannten Pastoralmesse.“ . . .[1])

---

selbe Tusch, der in der Kirche zum Gloria ertönte, er dient jetzt zur Verherrlichung des Bacchus und der Venus! — Es kommt der Morgen und Einer, der es thun kann, läßt sich nun nach Hause blasen! Und wieder: derselbe Marsch, der den Herrn Pfarrer vom Altare in die Sacristei geleitet, er gibt nun auch einem Besoffenen das Geleite! — Ist dies alles noch keinem der P. T. Herren Mitbrüder aufgefallen? — Wird es wohl jemandem einfallen, auf dem Tanzplatze ein Tantum ergo, Ave Maria oder dergleichen producieren zu lassen? Ich glaube nicht, denn das gehört naturgemäß nicht dorthin. Was sind die Märsche und Tusche? Sie sind rein weltliche Musik und wenn auch einzelne Märsche unserer Zeit in ihrer Art sogar auf Classicität Anspruch machen können, so gehören sie doch nie und nimmer in die Kirche; die Natur des Gotteshauses verträgt das ebensowenig als der Tanzplatz ein Improperium.“

Braucht es noch mehr, das Unkirchliche der Tusche und Märsche zu beweisen? — Also fort mit ihnen aus unseren Kirchen, je eher, desto besser; — seid nur fein geschwind, euch nit viel b'sinnt', da gelten keinerlei Rücksichten.“ — Vgl. auch Krutschek, die Kirchenmusik (edit. 2) S. 105.

[1]) Beispiele solcher Pastoralmessen (von Diabelli, Schiedermayer) siehe bei demselben Autor S. 46 ff. Siehe auch bei Krutschek, die Kirchenmusik S. 211 f.

Von der Mehrzahl aller in diese Periode fallenden Messen, schreibt Kretzschmar l. c. II. Abth. 1. Th. S. 178, kann man sagen, daß ihre Musik auch einen anderen Text vertragen würde; je nichtssagender, desto besser! Es ist keine zufällige, sondern eine dieser

---

Wirklich ergötzlich ist, wie von P. Lambert Karner so ein modernes Tantum ergo beschrieben wird, z. B. auf S. 22 ff. das Tantum ergo in C von Bock: „Ein elegantes Flügelhorn-Solo mit zarter, tiefdurchdachter Violin- und Hornbegleitung, wozu der Bombardon, als Baß, den Grund anpustet, bildet die Einleitung, die mit einem Kraftschlage des ganzen Orchesters abschließt. Und nun wiederholt das Solo-Quartett des Gesanges mit gefühlvollem Vortrage, in etwas variirt, das gegebene Thema, welches die Clarinetten, wieder mit einer feinen Variante, und die erste Violin mit einer ätherisch klingenden Figur begleiten. Die Dissonanz zum Beginne, c, e, g, h, c, löst sich wunderbar auf, und die kleinen contrapunktistischen Böcklein, die Herrn Bock begleiten, verleihen dem Ganzen das entsprechende haut gout. Im darauffolgenden Tutti tritt nun die volle Kraft des Orchesters — vier Trompeten! — in Geltung, es leisten tutti quanti aus allen Leibeskräften ihr Möglichstes und bringen die Heiligkeit des „Veneremur" und die kräftige Wirkung des „sit et benedictio" mit Begeisterung zum Ausdrucke. — Doch, überaus schön und tief ergreifend ist, nachdem nun der Sturm sich gelegt, der dem Frühlingshauche gleichende zweite Theil des Flügelhorn-Solo. Die schmeichelnde Violinfigur, das Wiegen der Clarinetten, mit der plötzlich, einer leuchtenden Rakete gleich, glänzend emporsteigenden Figur des ersten Clarinettes, das nahezu geisterhafte, beharrliche Tutten der Hörner, das Eingreifen des Gesangsquartettes, das mit dem: du dil du dum, du dil dum dum dum, praestet fides, dudl dil dum dum, du dil dum dum dum, supplementum den heiligen Text in wahrhaft classischer Interpretation zur Geltung bringt, die feine Dissonanz in „sensuum," die in dem hinsterbenden „defectui" der Männerstimmen ihre Auflösung findet: das Alles rechtfertigt die Ansicht, daß Herr Bock uns in dieser Composition ein classisches Repertoirstück unserer Kirchenchöre hinterlassen hat. Und in der That! Dieses Tantum ergo ist ein sehr beliebtes, und wird oft „gemacht." — Ich aber, und ich schäme mich nicht es zu gestehen, ich habe meinen Heiland um Verzeihung gebeten, als ich, durch die Umstände gezwungen, dazu den sacramentalen Segen geben mußte, und — ich hoffe, es in meiner Kirche nicht mehr zu hören. — „Fides ex auditu," sagt der Apostel; in diesem Falle aber kann man für die ausübenden Musiker, die ja „nicht wissen, was sie thun," und in gutem Glauben ihre „Kunst" exercieren, sagen: „Praestet fides supplementum sensuum defectui." — Andere derartige Musikbeispiele siehe bei Karner S. 34 ff., 41, 52, 56, 59, 72 u. a. O.

Thatsache entsprechende Erscheinung, wenn Haslinger in Wien unter dem Titel „aus Domes Hallen" ein Sammelwerk herausgab, welche beliebte und angesehene Messen aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts in einem Arrangement für Clavier allein herausgab. Der Text blieb weg, die Chorstimmen waren eingearbeitet.

Dr. Walter getraut sich sogar zu sagen[1]): „Aus den für die katholische Kirche bestimmten Musikalien von 1750—1850 ließen sich die packendsten komischen Opern, Spielopern und Operetten herstellen. Die Werke von Gänsbacher, Bühler, Witzka u. a. gäben geradezu unübertreffliches Material."

Am meisten tritt der Mangel an Kunst und Kirchlichkeit bei Vespern zu Tage. Die Vesper besteht zum größten Theile aus Psalmen und der Psalmengesang war von jeher ein antiphoner, wechselweiser; jetzt aber wurde er vom Chore allein gesungen, und zwar nicht etwa von einem in zwei Theile getrennten Chore, sondern von allen Sängern zusammen; nicht selten ward auch schon nach dem ersten oder zweiten Verse das Gloria Patri und der Schluß eingesetzt. Es schreibt hierüber Schlecht, l. c. S. 146, dem wir auch früher vorgebrachte Gedanken entnommen haben: „Das heißt doch wirklich mit der Kirchenmusik unwürdiges Spiel treiben; und leider sind nicht so sehr die Musiker dafür verantwortlich zu machen, als die Kirchenvorstände, die solche Verballhornung der kirchlichen Liturgie dulden, vielleicht gar fördern!"

Wahrhaftig, — um die Schilderung dieser Periode mit einigen zusammenfassenden Worten zu schließen — die Zustände der Kirchenmusik in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts und dort, wo die Reform noch nicht Eingang gefunden, selbst bis auf unsere Tage herab, waren und sind nach ihren drei Hauptzweigen wirklich höchst traurige.

Der gregorianische Choral, derjenige Gesang, den mit Vorzug die Kirche den ihrigen nennt, wurde entweder gar

---

[1]) In dem Werke Dr. Witt, ein Lebensbild, S. 236. Vgl. Kistler Musikalische Tagesfragen, 1887, Nr. 1.

nicht gesungen oder in einem solchen Zerrbilde herabgeschrieen, daß er den Glaubensgenossen zum Ekel, den Andersgläubigen zum Spotte geworden. Der figurierte Gesang wurde und wird auch heute noch vielfach zugedeckt durch den Instrumentenlärm und die Musik ist dabei verweltlicht; die Texte sind corrumpirt und verstümmelt. Von einem Introitus, wie die kirchlichen Vorschriften es verlangen, war keine Spur mehr, die Gradual- und Offertorium-Texte wurden gar nicht mehr berücksichtigt, daß auch nach dem Dona nobis noch ein liturgischer Text wäre, der zum Vortrage kommen sollte, ist ganz in Vergessenheit gekommen. Ein Gloria und Credo, das auf dem Musikchore nicht mit diesen Worten begonnen hätte, hätte man für ein eigentliches Credo und Gloria gar nicht gehalten.

Im Volksgesange, der eine ganz unberechtigte Ausdehnung genommen, waren die tiefsinnigen, wundersamen Blüthen der Dicht- und Tonkunst verschwunden.

In der That! Es ist wohl nie eine Kunst,[1]) welche die Kirche in ihren Dienst genommen hat und wenn wir auch an die schlimmsten Ausartungen der Architektur, Malerei und Skulptur denken, so tief gesunken als die Tonkunst, und es hat wohl nie in der Kirchengeschichte eine Zeit gegeben, in welcher diese verkommene Kunst durch Clerus und Volk trotz aller, immer zu Recht bestehenden, ja von Papst und Bischöfen von Zeit zu Zeit eingeschärften Verordnungen, so geschützt und gepflegt worden wäre, als in diesem eben genannten Zeitraume.

„Vor unsern Augen“, schreibt P. Lambert Karner,[2]) „enthüllt sich ein Kunstwerk ersten Ranges und verjüngt sich in seiner unnachahmlichen Schöne, — es ist der St. Stephansdom in Wien. Man braucht gerade kein Architekt zu sein, um alle die Schönheiten desselben fachmännisch zu beurtheilen; der Eindruck, den derselbe jetzt schon, obwohl noch nicht vollständig restauriert, auf den Besucher macht, ist ein geradezu überwältigender.

---

[1]) Walter, l. c. S. 237.

[2]) L. c. S. 31. f.

— Und sollte man es glauben! Dieser Bau, mit seinen überaus fein gearbeiteten Architekturtheilen, der ungewöhnlich zarten und leichten Construction, dessen weltberühmter Kanzel u. s. w. wurde mit Gyps und Kienrußtünche restauriert, recte überkleistert, und die figuralen Darstellungen des Wunderwerkes der Kanzel, deren nackte Körpertheile fleischfarbig bemalt, die Säume der Gewandung, ferner die Haare der weiblichen Figuren und Engel vergoldet waren, sind durch dunklen Ölanstrich verschönert, in Wahrheit beschmutzt und verunreinigt worden. — Und gerade so wie dieses herrliche Denkmal der christlichen Baukunst verrestauriert wurde und die schmutzige Kienrußtünche und der schmierige Ölanstrich als Schönheit galt; wie die überaus feine Architektur abgeschlagen wurde, um zöpfigen Altären Platz zu machen; gerade so ergieng es der Kirchenmusik. An die Stelle gottbegeisterter Gesänge traten fade Lehrgedichte mit süßlichen Melodien und die ernste, hl. Musik beim Hochamte mußte den seichten und leichten Sudelcompositionen weichen — lauter geschmeidige Ölanstriche und Gypsverkleisterei! Und wie man zu gewissen Zeiten, zum Schaden des Landmannes, ganze Saatfelderstrecken mit Spinnengeweben überzogen findet, so hat sich auch diese Art der corrumpierten Musik ausgebreitet über Stadt und Land, zum Schaden des religiösen Bewußtseins des Volkes und selbst der Kirche".

Dazu kam, daß die Gegner höhnten, die altersschwache Kirche habe gar nicht mehr die Kraft, diesen Gräuel an heil. Stätte zu entfernen, sie sei nicht mehr im Stande, eine würdige, weihevolle Musik zu erzeugen, ihre Gesetze durchzuführen, mit ihrem Geiste die Werke der Kunst zu durchdringen.

Wer wagt es, frägt W a l t e r[1]), dieses wildrankende Gestrüppe auszuroden? Wer wagt es, den felsigen, kahlen Boden urbar zu machen? Wer wagt es, damit das Sonnenlicht richtiger, kirchenmusikalischer Erkenntnis überall hindringe und das

---

[1]) In seinem Werke, „Dr. Witt", Ein Lebensbild S. 238.

Leben der Kunst wirke? Würdige, weihevolle, heilige Musik auch in der Dorfkirche, denn es wird dasselbe hl. Opfer gefeiert, wie in der Kathedrale! Erbauung, Erziehung, Veredlung des Volkes durch edle, ernste, textentsprechende Kirchenmusik! — Diese sentimental, sinnliche Kirchenmusik veredelt den Menschen nicht; sie nährt in ihm nur den bösen Sinn. Diese rohe Kirchenmusik mit wüstem Lärm und fortwährendem Geschrei beruhigt den Menschen nicht, erhebt ihn nicht zum ernsten Beten, zur gesammelten Einkehr in sich! Die sogenannte elegante Kirchenmusik mit ihren spielenden, tändelnden, einschmeichelnden Formen verdeckt, vernichtet die erschütterndsten Wahrheiten unserer Religion."

Vierte Periode.

Restauration der Kirchenmusik von ungefähr 1830 ab.

XXXIV.

Der Aufschwung in der Kirchenmusik hängt mit der Wiedererweckung einer entschieden katholischen Gesinnung zusammen, welche, Dank der Bemühungen einzelner Hochwst. Bischöfe, Ordensmänner, Geistlicher und Laien [1]), seit dem vierten Decennium unseres Jahrhunderts eintrat. Für die Deutschen und Österreicher gab das muthige Auftreten des Kölner Erzbischofes Clemens August Droste-Vischering in Angelegenheit der Mischehen gleichsam

[1]) Ich nenne von Österreich und Deutschland die Bischöfe: Sailer † 1832; Wittmann † 1833, Windischman † 1839, Schwäbl † 1841, Augustin Gruber † 1844; Frint, N. Weiß, A. Räß, dann die Geistlichen und Laien: Die Fürstin Gallizin † 1806, Leop. Graf Stolberg † 1819, Overberg † 1826, Liebermann † 1844, Möhler † 1838, Hirscher † 1865; Staudenmaier † 1856, Klee † 1840, Jos. Görres † 1848, und dessen Sohn Guido Görres † 1852, Philipps † 1872, Roh † 1872, Deharbe † 1871, die beiden Reichersperger, Herm. v. Mallinkrodt u. s. w. Aus andern Ländern nenne ich den Schweizer P. Theodosius Florentini O. Cap.; die Engländer Faber, Wiseman, Newman; die Franzosen J. de Maistre, Chateubriand, Montalembert, Aug. Nicolas, Gratry, Ravignan, Guéranger, den Pfarrer Vianney; die Spanier Sanchez und Balmes; die Italiener Perrone u. s. w.; die Tertiarin Anna Maria Taigi, Maria Christina von Savoyen u. s. w.

das Signal hiezu. Bemerkt muß jedoch werden, daß unter allen Künsten, welche von der Kirche in ihren Dienst genommen worden waren, die Kirchenmusik zuletzt angefangen hat, sich zu erheben und daß auch dies nicht allgemein, sondern, Anfangs besonders, nur sporadisch der Fall war.

Längst[1]) hatten die in edler Vorzeit geschaffenen Werke christlicher Baukunst und Malerei eine richtigere Würdigung wieder gefunden als ihnen die lange Zwischenzeit eines gänzlich verbildeten Geschmackes widerfahren ließ. Und nicht bloße Anerkennung dieser Vorbilder echter, christlicher Begeisterung; es ist ein ernstes, mit erfreulichen Erfolgen gekröntes Streben sichtbar geworden, wieder kirchlichen Boden zu gewinnen.

Ich erinnere anlangend die Malerei und Plastik an den Franzosen David † 1825, den Venetianer Anton Canova † 1822; den Dänen Thorwaldsen † 1844; an die großartigen Werke auf dem Gebiete der Architektur, Sculptur und Malerei, welche der kunstsinnige König Ludwig I. von Bayern geschaffen durch Leopold Klenze, Fr. v. Gärtner, Ludwig Schwanthaler † 1848, Peter Cornelius † 1867, Heß † 1863; ferner zu Rom an Friedrich Overbek † 1869; Achtermann in Wien; an Führich † 1876 u. s. w., an die herrlichen poetischen Gesänge der Italiener Silvio Pellico † 1854, Alexandro Manzoni † 1874, der Deutschen Clem. Brentano † 1842; Ladislaus Pyrker † 1847, Guido Görres † 1852; Diepenbrock † 1853 u. s w. Nur die kirchliche Musik war noch immer in den Fesseln des Weltgeistes, umstrickt von den schönen Formen der weltlichen Tonkunst, im Zauberbanne der Theatermusik. Wie die kirchliche Tonkunst[2]) die letzte ihrer Schwestern war, welche die Tradition verließ und sich emanzipierte von dem Geiste und den Gesetzen der Liturgie, so sollte sie auch zuletzt erst reformiert werden, was bei keiner Kunst

[1]) Vgl. Walter, l. c. S. 233. Vgl. Proske, in seinem Prospecte für die Herausgabe einer Mustersammlung altclassischer Compositionen.

[2]) Walter, l. c. S. 233.

so schwer gieng, als bei ihr, da sie unterdessen, jedenfalls seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts, beim Volke und beim Clerus wegen ihrer einschmeichelnden Formen sich eingeherzt hatte, da sie immer noch viele mächtige Bundesgenossen an der Liebe zum Althergebrachten, an der Bequemlichkeit, der religiösen Gleichgiltigkeit, der Unwissenheit in musikalisch-liturgischen Dingen und an vielem Anderen besaß.

Es regte sich an mehreren Orten zugleich. Denken wir vorzüglich an die Hebung der polyphonen Musik (in Verbindung mit dem Choral), so gehen unsere Blicke — wenn ich die Sixtina in Rom nicht nenne, in der ja am polyphonen, älteren Gesange größtentheils festgehalten worden ist, und zwar unter der Bewunderung der ganzen Welt, die sonst ringsum in andern Kirchen jene Musik nicht mehr zu ertragen schien — gehen unsere Blicke, sage ich, nach Regensburg, als der hervorragendsten Pflegstätte des polyphonen Gesanges, wo man die Vocalmusik der alten Zeit wieder in's Leben rief, nach Regensburg, das auch den gregorianischen Choral nicht hintansetzte, sondern, wie es überall sein sollte, ihn vielmehr als den eigentlichen Stamm betrachtete, um den sich als festlicher Schmuck die aus ihm herausgewachsenen polyphonen Tonschöpfungen des 16. Jahrhunderts rankten.

Denken wir an die Hebung des Chorals, so gehen unsere Blicke nach Frankreich, welches, was die praktische Ausführung der mehrstimmigen Musik anlangt,[1]) zwar weit hinter

---

[1]) In theoretischer Beziehung ist auch in Frankreich für die polyphone Musik viel geschehen. Ich erinnere an die archäologisch-musikalischen Arbeiten Coussemakers, der im Anschluß an das S. 7 erwähnte einschlägige Werk des Abtes von St. Blasien, Gerbert, 73 theoretische Schriften mittelalterlicher Autoren über Kirchenmusik veröffentlicht hat, in dem ebenfalls schon oben S. 7 genannten Werke: Scriptorum de musica medii aevi nova series u. s. w. Ich erwähne ferner die andern auf die Geschichte der Kirchenmusik, speciell der polyphonen, bezüglichen Schriften Coussemakers, Vgl. oben S. 7. — Ein Lebensbild Coussemakers siehe bei Haberl, Cäcil. Kal. 1877. S. 81. ff.

Deutschland zurückblieb, dafür aber im gregorianischen Choral, den es eigentlich nie aufgegeben hatte, vor allen Ländern sich hervorthat, sowohl in theoretischen Schriften über denselben, als auch durch die Sorgfalt, mit der einzelne Bischöfe die Herausgabe der Choralbücher unternahmen; es gehen unsere Blicke nach der Benedictinerabtei Solesmes, wo dann auch diejenigen im Choral geschult worden, die uns in Deutschland und Oesterreich an so manchen Orten wieder zu einem kunstgemäßen und den liturgischen Vorschriften entsprechenden Choralgesang geführt haben, nämlich die Beuroner Benedictiner.

Wie bei allen Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kirche so treffen wir auch hier die Päpste Pius IX. und Leo XIII. an der Spitze der Restaurationsbewegung. Ich bringe hier nur in Erinnerung die neuen Ausgaben der liturgischen Gesänge, die sogenannten officiellen Choralbücher, die neue Ausgabe des Caeremoniale episcoporum, das Regolamento u. s. w., auf welche ich weiter unten eingehend zu sprechen komme. Wir finden an der Seite der Päpste hervorragende Bischöfe auf allen Punkten der Erde und Provinzial- und Diöcesansynoden, von denen ebenfalls weiter unten die Sprache sein wird; wir treffen einen kunstbegeisterten König als mächtigen Beförderer der Reformbestrebung; eine Reihe glänzender Einzelnamen, mit denen wir uns ebenfalls weiter unten ausführlicher zu beschäftigen haben werden, treten vor unser Auge, Männer, von denen die einen auf dem theoretischen und praktischen Gebiete des Chorals sich auszeichneten, wie Gueranger, Dom Pothier, P. Ambros Kienle, Haberl u. s. w., dann andere, von denen mehr die polyphone Musik mit großem Geschicke gepflegt wurde, wie Proske, Mettenleiter, Schrems, Witt, Mitterer, Haller u. s. w.; dann wieder solche, welche das Gebiet des religiösen Volksgesanges sich als Arbeitsfeld erwählt haben, wie Meister, Bäumker, Mohr, Dreves u. s. w., dann wieder solche welche es sich zur Aufgabe machten, die kirchlichen Gesetze hierin in das Gedächtnis zu rufen, wie Dr. Selbst, Krutschek u. s. w.

Doch wir wollen nicht vorgreifen und zur Ordnung der Geschichte zurückkehren.

XXXV.

Der Chronologie nach haben wir, wie schon erwähnt zuerst unser Auge nach Bayern zu wenden, das unter dem kunstsinnigen Könige Ludwig I. (1825—1848) am Ersten zu fühlen begann,[1]) daß man, wie in den übrigen kirchlichen Künsten, so auch in der Musik zu den Vorbildern einer besseren Epoche sich zurückwenden müsse, wenn eine Besserung der kirchlichen Musikzustände eintreten sollte; daß erst der wahre kirchliche und künstlerische Werth der alten polyphonen Musik durch Wiederaufsuchung und Wiederaufführung erkannt und zur Anerkennung gebracht werden müsse, ehevor man es versuchen könne, selbst schaffend aufzutreten; und daß endlich die Repristinirung und Fortbildung des polyphonen Gesanges Hand in Hand gehen müsse mit der Pflege des gregorianischen, des liturgischen [2])

Das Verdienst, den ersten entscheidenden Schritt in Bayern hierin gethan zu haben, gebührt dem Meister Kaspar Ett, Organisten an der St. Michaelshofkirche zu München; derjenige aber, welcher diesem Bestreben nachhaltigen Erfolg verschaffte, war König Ludwig I. von Bayern.

König Ludwig traf bei der Einrichtung der kgl. Allerheiligen-Hofkapelle in München (29. October 1837) die Bestimmung, daß in derselben nur contrapunktische Meister-Werke zur Aufführung gelangen sollten; und schon früher hatte er in Regensburg kräftigst in die Reform eingegriffen, wie bald des Breitern gezeigt werden wird.

Kaspar Ett ward geboren 1788, † 1847. Lange hatte er sich mit der Entzifferung der Compositionen der alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt. Im Vereine mit dem Hofkapellmeister Schmid hatte er die allmähliche Aufführung

---

[1]) Vgl. Witt, fliegende Blätter 1888, Art.: König Ludwig I. und die Kirchenmusik.

[2]) Jacob, l. c. S. 419.

dieser Werke, an die vor ihm Niemand dachte, in der Michaelshofkirche und der Kirche zu St. Kajetan veranstaltet. Ett hat auch selbst viel componiert, darunter große mehrchörige Compositionen, und viele kleine, kurze, für den praktischen Gebrauch auf kleineren Chören. Die Compositionen Ett's, besonders die größeren, sind großartig; sie zeigen, daß er nebst dem Studium der alten Meister auch das der bessern neueren Compositeure nicht vernachlässigte. Bei seinen Vocalcompositionen legte er vielfach den cantus firmus zu Grunde, dessen Behandlung von seiner Meisterschaft im Contrapunkte Zeugnis gibt. Dr. Witt hat sich durch Veröffentlichung einiger Compositionen Ett's große Verdienste erworben.[1])

Ett wurde in seinen Reformbestrebungen auch durch den Hofcaplan Hauber unterstützt; ebenso durch den kindlich frommen Kaspar Aiblinger, geboren zu Wasserburg 1779, gest. 1867, seit 1826 Hofkapellmeister zu München.[2]) Die Früchte der Reformarbeit C. Ett's beschränkten sich natürlich nicht auf München oder Bayern allein, sondern erstreckten sich durch die Bemühungen seiner Schüler auf einen viel weiteren Kreis. Von so manchen hervorragenden Schülern C. Ett's (Greith u. a.) wird noch weiter unten die Rede sein.

Von München gehen unsere Blicke nach Regensburg, wo das in München angeregte Streben, die Kirchen-Musik des 16. Jahrhunderts wieder ins Leben zu rufen, bald in groß-

---

[1]) Über Ett's Werke, die vielfach noch ungedruckt sind, siehe Kornmüller, Lex. S. 130; und bei Battlogg, Kirchenchor, an verschiedenen Stellen; Kretzschmar, Führer u. s. w., S. 179.

[2]) Die Werke Aiblinger's belaufen sich auf eine ziemlich hohe Zahl, circa 133 befinden sich im kön. Hofarchive zu München. Die a capella geschriebenen Kirchenwerke tragen fast durchgängig einen hohen kirchlichen Ernst an sich und verbinden mit einfacher Würde oft Erhabenheit des Styles; der Satz ist stets rein — doch sind manchmal dieselben mit Partien von süßlichem Wesen vermischt und leiden hin und wieder an unstatthafter Textverstümmlung. Vgl. Kornmüller, Lexicon S. 16; Schlecht l. c. S. 151 f.; Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal" II. Abth. I. Theil, S. 179.

artigerem Maßstabe zu Tagen trat, vorzüglich durch die Bemühungen des Canonicus Dr. Carl Proske, in Verbindung mit J. G. Mettenleiter, Schrems und Andern, unter der Aegide und Aneiferung des für die Kunst begeisterten Königs Ludwig I. sowohl, als des kunstsinnigen und thatkräftigen Valentin Riedel, Bischofs von Regensburg.

Karl Proske ward geboren zu Gröbnig in Preußisch-Schlesien 1794, studierte in Wien Medicin, und ward, nachdem er als Arzt den Befreiungs-Krieg mitgemacht und sich ausgezeichnet, dann unter der Leitung Sailers sich zur Theologie gewandt, 1826 Priester und 1830 Canonicus an der alten Kapelle zu Regensburg[1]). Er widmete von nun an seine ganze Zeit dem Studium der Tonwerke alter Meister und dem Bestreben, dieselben statt der modernen Musik zur Geltung zu bringen. Schon im Jahre 1829 ward ihm ein Gutachten über die Reformierung der Kirchen-Musik im Allgemeinen und im Dom zu Regensburg insbesonders abverlangt, welches sein Bischof, der berühmte, heiligmäßige Sailer dem König Ludwig unterbreitete. Im nächsten Jahre wurde er abermals ersucht, Vorschläge zu machen, wie die Chormusik sowohl der neu restaurirten Domkirche als auch dem Sinne König Ludwig I. entsprechend, gestaltet werden könnte. Die durch mehrere Jahre fortgesetzten Verhandlungen führten endlich zu der 1838 erfolgten Entschließung[2]): „Se. Majestät haben auszusprechen geruht, daß

---

[1]) Vgl. Haberl, Cäcil.-Kalender 1877, S. 32 ff., wo ein sehr anziehendes Lebensbild Dr Proske's geboten wird, geschrieben durch die kundige Hand des jetzigen Domcapitular von Regensburg, Jacob. — Proske ward auch zum Domkapellmeister ernannt, übte aber dieses Amt niemals aus.

[2]) Siehe diese Verordnung bei Dom. Mettenleiter, „Musikgesch. der Stadt Regensburg", S. 160. Schon im Jahre 1830 war vom Staatsministerium (vgl. Döllinger, Verord.-Samml. VIII. B. S. 1071) folgender Erlaß erschienen: „Es ist der Wille Sr. Maj. des Königs, zur Erhebung der Feier des Gottesdienstes den Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, vorzüglich in den Domkirchen, nach dem älteren guten Style wiederherzustellen. Zu diesem Ende soll für einen zweckmäßigen Unterricht im Choralgesang bei den Seminarien, Klöstern und Schulen sorgfältig gewirkt

in dem einem ursprünglichen reinen Baustyle zurückgegebenen Dome zu Regensburg nur der Choralgesang[1]) mit oder ohne Orgelbegleitung stattfinden möge."

Um für die beabsichtigte Reform Musikalien herbeizuschaffen, sammelte Proske mit großem Fleiße die Tonwerke großer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts in Deutschland und auf zwei Reisen auch in Italien und brachte mit seinem Gehilfen Hanisch, dem spätern berühmten Domorganisten zu Regensburg[2]), eine Sammlung solcher Meisterwerke zusammen, wie sie zuvor noch nirgends existirte; er veröffentlichte einen Theil derselben unter Mithilfe des Johann Georg Mettenleiter[3]) unter dem Titel: Musica divina sive thesaurus concentuum selectissimorum ab excellentissimis superioris aevi musicis harmonicis compositorum und Selectus novus Missarum. Sie enthält Messen zu 4—8 Stimmen, Motetten für das ganze Kirchenjahr, die ganze Psalmodie, Hymnen und die marianischen Antiphonen, die Gesänge für die Charwoche, Litaneien u. s. w. Nach langen und großen Arbeiten und Mühen Proske's und dem thatkräftigen Eingreifen des Bischofs Valen-

und das weitere Nöthige in Antrag gebracht werden" . . . . . . „Die kgl. Kreisregierung erhält den Auftrag, hiernach das Geeignete zu verfügen, oder im Benehmen mit dem betr. bischöfl. Ordinariate zu veranlassen und seiner Zeit anzuzeigen, welche Anstalten zur Erreichung dieses Zweckes, insbesondere an den Domkirchen, Clerical- und Schullehrerseminarien und den Studienanstalten getroffen seien, welche Hindernisse dem Gedeihen desselben allenfalls noch entgegenstehen, und durch welche Mittel die Wiedereinführung eines besseren Kirchengesanges in den Städten sowohl als auf dem Lande vorzüglich befördert werden kann."

[1]) Unter Choralgesang begriff man damals jeden Gesang ohne Begleitung von Instrumenten. Siehe Witt, Flieg. Bl. 1888, Nr. 10.

[2]) Geb. zu Regensburg im Jahre 1812. Auch die eigenen Compositionen von Hanisch (Messen, Hymnen u. s. w.) sind ganz im kirchlichen Style gehalten. Dasselbe gilt von diversen Orgelbegleitungen, welche Hanisch im Verlauf der Jahre zu den officiellen Choralbüchern (Ordinarium Missae, Responsoria Missae, ad Completorium u. s. w.) ausgegeben hat. Hanisch ist ein Meister der Technik des Orgelspiels und der Composition. Vgl. Flieg. Blätter 1879. 6.

[3]) Ueber diese ersprießliche Mitwirkung J. G. Mettenleiter's siehe im oben citierten Lebensbilde Proske's S. 37 u. unten S. 241.

tin (Bischof vom Jahre 1842 an) ward endlich die Instrumentalmusik von dem Domchor beseitigt und die Aufführung der Vokalwerke der großen Meister des 16. u. 17. Jahrhunderts begonnen. Dabei wirkten Domkapellmeister Schrems[1]) und der schon genannte Johann Georg Mettenleiter, Chorregent an der alten Kapelle, eifrigst mit. Valentin von Riedl, Bischof von Regensburg, schützte, so heißt es in dem citierten Lebensbilde Proske's, „die junge Pflanze mit aller Liebe, und unter seiner und seines Nachfolgers, des hochwürdigsten Bischofes Ignatius von Senestrey sorgsamer Pflege, sah sie Proske noch zu dem Baume emporwachsen, der nun weit seine Äste auseinander breitet."

Die Gesangs-Kapelle am Dome zu Regensburg, sowie Gesang und Orgelspiel in den Kirchen Regensburgs überhaupt, wurden bald so berühmt, daß nicht nur aus den verschiedenen Gegenden Deutschlands, sondern auch aus der Fremde Männer herbeiströmten, um die Aufführungen im Dome und in der alten Kapelle zu Regensburg zu hören und dann zu Hause es nachzustreben. — Canonicus Proske starb 1861 in seinem 69. Lebensjahre.

Aus dem, was wir von den Reformbestrebungen zu Regensburg bisher erwähnten, könnte man auf den Gedanken gebracht werden, als hätte man dort der Pflege des Chorals vergessen; daß dies nicht der Fall gewesen, läßt sich, abgesehen von der citierten kgl. Entschließung, schon im Vorhinein, sowie von dem hohen kirchlichen Sinne des Bischofs Valentin[2]), so auch von den großen Kenntnissen auf dem Gebiete der kirchlichen Musik erwarten, mit welcher die genannten Männer ausge-

[1]) Geb. 1815: 1838 Priester, von 1840 an Kapellmeister im Dome zu Regensburg, † 1872.

[2]) In dem berühmten Pastoralschreiben desselben, 1857 heißt es: „Liturgische Musik im strengen Sinne ist ein Gesang, und zwar der gregorianische, oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird. Keine Instrumental- oder andere neuere Musik kann auf den Charakter einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die Kunst, welche sie entfaltet, auch noch so groß sein. Nur die würdige Anwendung der Orgel beim Gottesdienste ist durch die Kirche von jeher gebilligt worden."

stattet waren. Erwähnt möge hier nur werden, daß schon Johann Georg Mettenleiter (geboren 1812 in Württemberg, gestorben 1858), die Herausgabe eines Handbuches des gregorianischen Gesanges besorgte[1]), welches das Nothwendige für das Officium und die Liturgie enthielt. Um eine stylgerechte Begleitung dieser Choräle zu sichern, verfaßte er auch eine Orgelbegleitung des Enchiridion chorale juxta ritum sacrae romanae Ecclesiae. — Auf die Arbeiten des hochverdienten Kapellmeisters und Directors Dr. Haberl, sowohl auf dem Gebiete des polyphonen[2]) als auch auf dem des Choralgesanges, werde ich weiter unten an der geeigneten Stelle zu sprechen kommen.[3])

[1]) Es führt den Titel: Enchiridion chorale sive selectus completissimus cantionum liturgicarum . . . . . Ratisbonae 1853. — Eine Lebensskizze J. G. Mettenleiter's aus der Feder des Domcapitular's Jacob, siehe in Haberl's Cäcilien Kalender 1878 S. 2 ff. Ueber die anderen Tonwerke J. G. Mettenleiter's vgl. Kornmüller's Lexikon l. c. S. 312 f. — Ebendaselbst möge auch nachgelesen werden über den Bruder des soeben Genannten, nämlich Dr. Dominik Mettenleiter, geb. 1822 in Württemberg, gestorben 1868. Erwähnen will ich nur, daß Dr. Dominik Mettenleiter im Jahre 1864 den ehrenvollen Auftrag erhielt, eine Geschichte der Kirchenmusik in Bayern seit den ältesten Zeiten bis zur Neuzeit zu arbeiten; leider wurde er schon während der Vorarbeiten durch den Tod hinweggerafft. Aus diesen Vorarbeiten wurde manches und zwar von ihm selbst noch zum Drucke befördert, so die Musikgeschichte der Stadt Regensburg, dann die Musikgeschichte der Oberpfalz; Einiges veröffentlichte er in der „Musica", (I. und II. Heft Brixen bei Weger 1866 und 1867) und im „Orlando Lasso". Ferners gab er heraus eine faßliche und praktische Grammatik der kath. K.-M., dann „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik", ferner's „Philomela", musikalisches Taschenbuch. Ferner „Johann G. Mettenleiter", ein Künstlerbild; und „Carl Proske" Regensburg 1868.

Ich nenne hier noch Mettenleiter Bernhard, geb. 1822, der von seinem Onkel, Georg Mettenleiter, in der Musik unterrichtet wurde. Als Chorregent von Kempten hat er eine Reihe kirchlicher Tonwerke (Messen, Requiem u. s. w.) geschaffen.

[2]) Über dessen umfassende Vorarbeiten zur Ausgabe der Werke Palestrina siehe Cäcilienkalender 1879 S. 6, ff 1880 S. 67 ff.

[3]) Es wären hier etwa noch zu nennen Schneider Ludw. (geb. 1806 zu Rüdesheim in Württemberg, † als Pfarrer zu Eibingen 1864), welcher sich in seinen 2—8stimmigen Messen als ein tüchtiger Contrapunktist zeigte.

Mehr auf theoretischem als auf praktischem Gebiete wirkte Schlecht Raimund (geboren zu Eichstädt 1811, Priester 1834, Inspector des kgl. Schullehrerseminars in Eichstädt von 1834 ab) besonders durch seine 1871 ausgegebene und noch immer viel zu wenig gewürdigte „Geschichte der Kirchenmusik." Es werden hierin auch viele Notenbeispiele der vorzüglichsten Tonsetzer der früheren Jahrhunderte geboten und auf diese Weise die Möglichkeit aufgethan, daß jeder Leser selbst einen Einblick in die Entwicklung der Kirchenmusik sich verschaffen kann. Ferners Kornmüller, P. Utto, O. S. B., geboren zu Straubing in Bayern 1824, 1847 Priester, 1857 Benedictiner in Metten, seit 1861 Chordirector daselbst. Dieser wurde durch Schrems und Mettenleiter Georg in Regensburg in die ältere Kirchenmusik eingeführt. Er wirkte besonders durch sein umfassendes, mit größtem Fleiße verfaßtes „Lexikon der kirchlichen Tonkunst", ausgegeben zu Brixen 1870[1]). — Kornmüller hat ferners geschrieben: „der katholische Kirchenchor" 1868, „die Musik beim liturgischen Hochamte" 1871; dann viele Referate für den Cäcilien-Vereinskatalog, Aufsätze in kirchenmusikalische Zeitschriften, besonders in den Cäcilienkalender des Dr. Haberl. Von seinen Compositionen erschienen im Drucke 15 Offertorien, eine Messe für Oberquartett, ein Requiem, 10 Marienlieder u. s. w.

Fast zu gleicher Zeit, wie in Bayern begannen auch am Rhein die Bestrebungen, zu den Werken der großen Tonmeister des 16. und 17. Jahrhunderts zurückzukehren. Die Seele dieser

---

Er arbeitete vorzüglich auf dem Gebiete des Chorals, weshalb ich weiter unten auf ihn nochmals zu sprechen kommen werde; ferners Birkler Georg, ebenfalls ein Württemberger, geb. 1820, Priester 1843, Professor am Gymnasium zu Rottweil und Ehingen † 1877. Er wirkte durch seine Compositionen, vorzüglich aber durch seine anregenden Aufsätze in kirchenmusikalischen Zeitschriften.

[1]) Die zweite Ausgabe dieses äußerst praktischen und dienlichen Lexikons, das hiemit allen, welche sich mit Kirchenmusik näher befassen, auf das eindringlichste empfohlen wird, ist in Vorbereitung und wird eine bedeutende Verbesserung und Vermehrung erfahren.

Bestrebungen am Rhein war Stephan Lück (geb. 1806 zu Linz am Rhein); er war zuerst Professor und Director der Dommusikschule zu Trier und dann Domcapitular daselbst. Auf weitere Kreise wirkte er durch seine Schrift: „Theoretisch-praktische Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges“; auch edirte er eine Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche in 2 Bänden.[1]) Erwähnung verdient an dieser Stelle auch Stein Albert, geb. 1809 zu Cöln, Priester, Gesangslehrer am erzb. Seminar zu Cöln durch 25 Jahre. Durch seine gediegenen Vorträge und sorgfältig geleiteten Übungen im Alumnate und dann durch sein vortreffliches Büchlein „Die kath. Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und dermaligen Beschaffenheit dargestellt“ legte er den Grund zu den späteren ganz hervorragenden kirchenmusikalischen Leistungen im Cölner-Dome. Es möge hier auch noch ein anderer Rheinländer, der Priester Wollersheim genannt sein, der um dieselbe Zeit wie Stein in der Rheingegend für Reform thätig war, ich behalte mir aber vor, weiter unten noch einmal von ihm zu sprechen.

An diese Genannten reiht sich der Zeit nach Commer Franz (geb. 1813 zu Cöln, Prof. an dem academ. Institute für Kirchenmusik in Berlin), der sowohl durch seine eigenen kirchlichen Compositionen, als auch, in erhöhtem Maße, durch die Ausgabe der Musica sacra saeculi XVI—XVII, der Collectio operum musicorum Patavorum und der Cantica sacra zur Hebung der Kirchenmusik gewirkt hat. Er starb 1887.[2])

Auf diese Weise fand die polyphone Musik wieder größere Pflege und Anerkennung. Selbst Akatholiken erkannten den hohen Werth der alten Meisterwerke, und hervorragende akatholische Kapellen und Akademien fiengen diese Musikrichtung an zu

---

[1]) Schlecht l. c. S. 157 ff; Battlogg, Kirchenchor 1884. 3.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrschrift Jahrg. III, S. 92, Jahrg. IV, S. 188, und oben S. 234. Siehe auch Battlogg, Kirchenchor 1887 und 88. — Die Fortsetzung der Commer'schen Musica sacra wird von F. Vollbach und Dr. Reimann herausgegeben.

pflegen, so der kgl. Domchor in Berlin, und — um auch jetzt schon einen Blick über Deutschland hinauszuwerfen — die kaiserlich-russische Kapelle in Petersburg. Man fieng auch in diesen Kreisen wieder an, Ausgaben alter Tonwerke zu veranstalten. Ebenso haben berühmte Männer, die nicht der katholischen Kirche angehörten, in theoretischen Schriften auf die Schönheit und Erhabenheit dieser Musikgattung hingewiesen, wie z. B. der berühmte Heidelberger Prof. Thibaut (geb. 1772, † 1840) in seiner ausgezeichneten Schrift: „Über Reinheit der Tonkunst".[1]) Ich nenne ferner den Protestanten Grell Eduard, geb. 1800 zu Berlin † 1886, der ein großer Kenner des Palestrina-Styls war, als Director der Singakademie in Berlin wiederholt dessen Compositionen aufführte und selbst in dieser Stylgattung componierte. Berühmt ist seine 16stimmige Vocalmesse. Aufsätze und Gutachten über Musik von Ed. Grell sind von seinem gelehrten Schüler Heinrich Bellermann ausgegeben worden zu Berlin 1887.[2])

So war es in Deutschland. Blicken wir nun auf Österreich.

Wenn ich auch nicht sagen kann, daß Österreich anlangend die Reform der Kirchenmusik mit Deutschland, oder richtiger gesagt, — da ja das deutsche Reich bis zum Jahre 1866 beide Länder umfaßte und Deutschland und Österreich also noch zusammengehörten — mit Bayern, Württemberg und dem Rheinlande gleichen Schritt gehalten, so sind doch auch aus Österreich nicht wenige erfreuliche Erscheinungen zu verzeichnen.

Wenn wir die polyphone Musik im Auge behalten, so begegnen wir in Wien einem Mann, der für die Pflege des Palestrina-Styls theoretisch nicht wenig gewirkt hat. Es ist

---

[1]) Vgl. Baumstark: „Thibaut", Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und Freunde der reinen Tonkunst. — Vgl. Naumann, „Nachklänge" S. 12.

[2]) Lies über dieses interessante Werk in Haberl's kirchenmusikalischem Jahrb. 1888, S. 100 f.

der österreichische Hofrath Kiesewetter, geb. 1773, † 1850, welcher, wenn seine Hauptarbeit auch der weltlichen Musik zugewendet war, dennoch durch die Anlegung einer Partiturensammlung alter Musik und insbesonders durch Ausgabe einiger theoretischer Werke („Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst", Guido von Arrezo, sein Leben und Wirken" u. s. w.), zur Hebung der Kirchenmusik beitrug. — Bei weitem größere Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik in Österreich, ja nicht blos in Österreich, sondern in der ganzen civilisierten Welt hat sich erworben Dr. Ambros Wilh., geb. 1816 zu Mauth in Böhmen, gest. 1876 in Wien. Um diesen Mann müssen uns selbst die Regensburger und Rheinländer beneiden. Nachdem Ambros durch den Umgang mit trefflichen Tonkünstlern, wie Schumann u. s. w., sich tüchtig im Contrapunkt gebildet, und die theoretischen Werke und Ausgaben alter Tonwerke durchstudiert hatte, fing er zuerst an, auf die musikalischen Zustände Prag's in vortheilhafter Weise einzuwirken. Um nicht lange mich bei Schilderung seiner Verdienste aufzuhalten, nenne ich nur die Verfassung der berühmten „Geschichte der Musik", die unsern Lesern nicht mehr unbekannt, deren ich schon oft Erwähnung gethan habe, ein Werk, aus dem wohl jeder Kirchenmusikschriftsteller, der etwas Gediegenes schreiben will, zu schöpfen pflegt, und das für alle Zeiten eine der besten Quellen für Musikgeschichte sein wird.

Wenn wir nun auch auf die praktische Pflege der Kirchenmusik in Österreich wenigstens einen flüchtigen Blick werfen, so finden wir schon in dem 5. und 6. Decennium unseres Jahrhunderts manche, wenn auch sporadische erfreuliche Erscheinungen auf kirchenmusikalischem Gebiete. Um von dem engsten Gesichtskreise auszugehen: Ich erinnere mich noch mit Freuden an meine Alumnatsjahre in Salzburg von 1851 ab, wo tüchtig in Palestrinamusik gearbeitet wurde. Durch die Güte des damaligen Subdirectors des Priesterseminars zu Salzburg, Dr. Hörfarter, gelangte die Musica divina von Dr. Proske in meine Hände. In jenem Jahre kamen auch von Regensburg her 12 Alumnen

in das Salzburger Priesterhaus, die fast alle gut musikalisch angelegt und in dem polyphonen Gesange tüchtig geschult waren. Es wurde also wacker Palestrina gesungen; freilich nicht in der hohen Domkirche, sondern in der kleinen Priesterhauskirche. Indes es dauerte nicht lange, und man begann auch, ab und zu, im Advent und in der Fastenzeit, im Dome zu Salzburg, und ebenso in der Stadtpfarrkirche zu Innsbruck und zu Kufstein, in Gaschurn in Vorarlberg unter der Leitung Battlogg's, und — um auf weitere Kreise auszublicken — in der Pfarrkirche Maria Hilf zu Wien unter der Direction des Chorregenten Franz Krenn[1]), in Kremsier unter der Leitung des langjährigen Siminars-Präfecten L. Holain[2]), etwas später in Olmütz unter dem Domchordirector P. Paul Křizkovsky[3]) und dessen Nachfolger Nesvera[4]), ferner in der böhmischen

---

[1]) Stehle schreibt im „Chorwächter" 1886, aus Anlaß des 50jährigen Künstlerjubiläum Krenn's: „Herr Krenn hat in der Kaiserstadt an der Donau zu einer Zeit, wo in Deutschland noch lange kein Mensch an den Cäcilien-Verein dachte und allüberall alles im seichten Fahrwasser sinnlich-schöner, süßlicher Weltlichkeit schwamm, mit richtigem Blick und künstlerischem Geschmacke das Wahre herausfindend, praktisch die Wege eingeschlagen, die wir jetzt wandeln und hat schon 1847 als Chorregent der Pfarrkirche zu Maria Hilf bis zum Jahre 1862 sich die hervorragendsten Verdienste um die Einführung der altklassischen Kirchenmusik beim Gottesdienste erworben. Er war es, der in Wien die dort völlig unbekannten Tonwerke eines Palestrina, Allegri, Vittoria, Orlando-Lasso 2c. zum erstenmale mit einem von Liebe und Begeisterung für die Sache durchglühten Chor von 100—130 Sängern zur Aufführung brachte."

[2]) Holain, der jetzt Pfarrer in der Olmützer Erzdiözese ist, hat ein katholisches Gesangsbuch in böhmischer Sprache herausgegeben und ist neuestens durch seine litaniae lauret. bekannt.

[3]) Křizkovsky Paul, geb. 1811 in österreichisch Schlesien, † 1884. Als Augustinerordenspriester führte er die Reform im Stifte St. Paul (Alt-Brünn) durch und wurde 1875 vom Cardinal Fürstenberg nach Olmütz berufen, um die Reform zu beginnen. Er hat zwar vieles componiert, auch viele weltliche slavische Chöre, aber im Drucke ist wenig erschienen (im „Cyrill" erschienen „Litaniae lauretanae", „Te Deum" und Requiem).

[4]) Nesvera hat mehrere Messen geschrieben, darunter auch instrumentierte, die im freieren Style gehalten sind.

Pfarrkirche zum hl. Adalbert in Prag (unter der Direction Josef Förster's, der in den letzten Jahren von dem hochwürdigsten Herrn Erzbischof und Cardinal Grafen Schönborn als Kapellmeister an den St. Veitsdom gerufen ward), in mehreren Stifts- und Klosterkirchen, wie zu Lambach, St. Florian, in dem Augustinerstifte zu Alt-Brünn u. s. w. Tonwerke von Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts aufzuführen.

In Tirol begann die Bewegung ziemlich frühe, wo Mayerl Anton, geb. zu Bozen, † 1869 als Privatier zu Innsbruck, einen wohlthätigen Einfluß ausübte. Mayerl ward durch den berühmten damaligen Ästhetiker in Innsbruck Prof. Alois Flir, dann durch seine Kunstreisen in Italien, durch eifriges Selbststudium und schließlich durch Caspar Ett in München hiezu angeregt.[1]) Frühzeitig schon griffen ferner in Tirol in die Bewegung ein, durch Mayerl hiezu begeistert, Schenk Alois, gegenwärtig Dechant in Clausen, dann die beiden Rieder, Josef und Alois[2]), und ebenso Zangl Josef, Domorganist in Brixen.

Auch in Salzburg gab es ein oder den anderen hervorragenderen Musiker, welcher wenigstens einigermaßen die Vokal-Musik in der Kirche anstrebte und Compositionen in diesem Sinne zu schaffen sich bemühte, wie Domkapellmeister Taux, dann aus jüngerer Zeit der Secretär des Dommusikvereins und langjährige Präses des Salzburger Cäcilienvereines Santner und der jüngst verstorbene Domkapellmeister Johann Peregr. Hupfauf, auf die ich weiter unten zu sprechen kommen werde.

Für Oberösterreich nenne ich Traumihler, Capitular und Regenschori im Chorherrenstift St. Florian, welcher den Stiftschor zu reformieren begann.

In Niederösterreich finden wir nebst Böhm — von dem

---

[1]) Die bedeutendsten Werke Mayerl's, welche aber meines Wissens nur im Manuscript vorhanden sind, sind ein „Miserere“ im Palestrinastyl, und ein „Stabat mater“ für Frauenstimmen, nebst zwei Oratorien.

[2]) Chorregent in Brunek im Pusterthale, † 1882. Er componierte Messen, Offertorien u. s. w.

ich, weil er unter die eigentlichen Cäcilianer gehört, weiter unten sprechen werde — für eine bessere Kirchenmusik thätig Krenn Franz, geb. 1816 zu Droß bei Krems, der, nachdem er durch den berühmten Contrapunktisten Ignaz Ritter von Seyfried zu Wien tüchtig geschult worden, zuerst als Chorregent an der Mariahilfer Kirche zu Wien und von 1862 ab als Kapellmeister an der k. u. k. Hofkirche zu St. Michael in Wien, eine segensreiche Thätigkeit entfaltete. Er ist ein fruchtbarer Compositeur, der nebst mehreren großartigen Oratorien und Cantaten eine ganze Reihe Kirchenstücke, Messen, Requiem, Hymnen, Offertorien, Te Deum geschaffen hat und die alten, großen kirchlichen Tonwerke wohl zu würdigen versteht.

In Mähren treffen wir nebst den oben S. 11 Genannten den Pastoralprofessor zu Brünn Dr. J. Chmelizek, dessen zahlreiche Messen, wenn auch nicht immer, so doch zumeist kirchlichen Geist athmen.

In Böhmen finden wir schon früh für die Reform thätig Lehner Ferdinand, Caplan in Karolinenthal bei Prag, jetzt Präsident des böhmischen Cyrillus-Vereines, Redakteur des „Cyrill" (für Kirchenmusik); ebenso Förster Josef, von dem ich S. 12 gesprochen und dessen Lebensbild ich weiter unten bringen werde, dann Skuhersky, Director der Prager Orgelschule u. s. w.[1])

---

[1]) Ich erlaube mir, über Böhmen etwas ausführlicher zu schreiben, da in deutschen kirchenmusikalischen Blättern hierüber nicht viel zu lesen ist. Im Jahre 1869 und 1870 geschahen in Prag die ersten Bemühungen, wahrscheinlich angeregt durch Witt's Blätter. Lehner, Caplan in Karolinenthal, schuf einen gemischten Chor von Dilettanten, mit dem er vorzugsweise Palestrina sang. Förster, damals Chorregent bei St. Adalbert, wollte seinen (Instrumental-) Chor in einen Gesangchor umwandeln, wenn ihm die Mittel dazu gegeben würden. Der Stadtrath bewilligte sie, besonders auf Einfluß seines damaligen Pfarrers Nykles. Zugleich wurde Hrn. Förster ein Stipendium zu Studienreisen nach Regensburg und an den Rhein gewährt. Nach der Rückkehr organisierte er seinen neuen Chor, den er bald zu einem Musterchor gestaltete. Die wechselnden Theile der Messe waren

Sehen wir nun ab von dem polyphonen Gesang, dem Palestrinastyl, und reinem Vocalgesang, welche Musikgattung nach dem gregorianischen Choral für die Liturgie am entsprechendsten ist und deshalb nach dem Choral in der Kirchenmusik den ersten Platz einnimmt, und werfen wir den Blick auf die instrumen-

---

meist Choral. Das Ordinarium in der Fasten und Advent auch oft Choral, sonst gewöhnlich mehrstimmige, meist polyphone Compositionen.

1873 wurde in Prag das Bisthums-Gründungsjubiläum großartig gefeiert; dazu wurde auch eine würdige kirchenmusikalische Feier von der damals neugegründeten St. Wenzelsvorschußcassa (Gründer und damalige Seele Canonicus Karlach am Wyschehrad) veranstaltet; Witt wurde gebeten, die Direction zu übernehmen. Dieser war mit dem ihm zur Verfügung gestellten Stimmenmaterial nicht sehr zufrieden, auch nicht mit der Ausführung; aber dennoch kam von da an die Sache erst recht in Fluß. 1875 wurde die Christl. Akademie gegründet, die eine kirchenmusikalische Section hatte. Bald konnte Lehner als Organ dieser Section die böhmische „Cecilie" herausgeben, später Cyrill, als die Section zugleich als Cyrillusverein den Charakter eines selbständigen Vereines erhielt. Fast um dieselbe Zeit wurde in der „Christl. Akademie" ein Vereinsorgan für sämmtliche Sectionen des Vereines in deutscher Sprache gegründet, dessen Redaction Edmund Langer, jetzt Archivar in Tetschen, übernahm.

Es traten nun mehrere Kirchen Prags in die cäcilianischen Bestrebungen ein, mit mehr oder weniger Ernst, mit mehr oder weniger glücklichem Erfolg. Skuhersky, der Director der Orgelschule, veranstaltete hie und da chorale Massenproductionen mit Männerchören, schrieb Vocal-Gradualien und Offertorien, auch Messen, vocale und instrumentierte, von welchen Compositionen einige in den Cäcilien-Catalog aufgenommen wurden, in Nr. 278, 378, 379, 380, einige aber reprobiert worden sind.

Stary (beim hl. Geist) hatte viel Eifer; Smolik (bei St. Stefan, wo später Nykles Pfarrer war) arbeitete mit mehr Geschick. Von der christl. Akademie wurde bald eine Chorgesangschule errichtet, deren Lehrer Chlum wurde und bis heute ist. Diese Schule hat natürlich für Heranbildung von Kräften viel gewirkt, seit Jahren schon versieht sie den Dominikanerchor bei St. Egidi. In der Seminarkirche wurde auch seit Jahren viel Choral gepflegt. Neben Lehner, der dort eine Zeit lang den Gesangsunterricht ertheilte, wirkte besonders anregend Hr. Pachta, längere Zeit als theol. Adjunct im Seminar, gegenwärtig bei seiner Eminenz als Ceremoniär. Unterdessen waren die Beuroner nach Emaus gekommen, und gaben für Aufführung des Chorals wenigstens viel Anregung, wenn gleich in Prag immer 2 Choralschulen bestanden. Ein großer Schritt vorwärts war es, als Förster (1886) zum Domchordirigenten berufen wurde.

tierte Kirchenmusik in Deutschland und Österreich[1]), so constatieren wir mit Freuden, daß auch hierin eine Wendung zum Besseren hie und da zu verzeichnen ist. Während die obgenannten Männer bestrebt waren, den polyphonen Gesang des 16. und 17. Jahrhunderts wieder zur Geltung zu bringen oder wenigstens ähnliche, kirchliche Vokalwerke beim katholischen Gottesdienste zu verwenden, bemühten sich andere beachtenswerthe Tonsetzer, durch Schaffung und Herausgabe von Kirchenmusikalien mit Instrumentalbegleitung, die instrumentierte Kirchenmusik in bessere Bahnen zu lenken. Ich sage: in bessere Bahnen zu lenken, nicht etwa als wenn ein Greith und dann später die Cäcilianer, obenan Dr. Witt selbst, den Instrumentalsatz besser verstanden hätten, als die Musikheroen Mozart, Haydn, Beethoven. Instrumentisten vom Fache sagen nicht selten: die Mehrzahl der Cäci-

---

Auch auf dem Lande entstanden vielfach Cyrillus-Chöre. Konrad, Religionsprofessor in Tabor, wirkte schon sehr bald in diesem Sinne. In Jungbunzlau leistete Großes der geniale, aber etwas eigenartige Jos. Hruska, geb. 1846, † 1889. Dort lebte seit Jahren ein Apotheker, Karlon, der die Sache durch seinen Einfluß eifrig unterstützte und als er an einem angenommenen Pflegekind hohe musikalische Begabung entdeckte, es sich zur Lebensaufgabe machte, den Knaben zu einem czechischen Witt heranzuziehen. Der junge Mann wurde auch wirklich Nachfolger Josef Hruska's in Jungbunzlau und hat vielversprechende Anlagen.

In den deutschen Gegenden Böhmens gibt es nur einzelne Posten, ohne Zusammenhang. Dem Cyrillusverein mag man sich aus nationaler Rücksicht nicht eingliedern, und doch kommt es auch zu keinem formellen Zweigverein des a. d. Cäc.-Vereins, weil das Nebeinanderbestehen zweier dasselbe anstrebender Vereine wahrscheinlich auf Schwierigkeiten stoßen würde.

Im Leitmeritzer Seminar wirkte der gewesene Spiritual Endler viel für Aufführung cäcilianischer Musik durch Alumnen und Lehramtscandidaten.

In Warnsdorf wird durch den dortigen Caplan Ulbricht ganz cäcilianisch gesungen, oft sogar nach strengen Grundsätzen. Auch in Mariaschein führt der Chorregent cäcilianische Sachen auf. Aehnlich war es in Kulm. Auch Pfarrer Hanel in Radowesitz bei Bilin wirkt in diesem Sinne. In Graslitz hatte Chorregent Ludwig sich einen hübschen Sängerchor herangebildet.

[1]) Außer diesen Ländern und etwa der Schweiz findet man in der Kirche ja fast überhaupt kein anderes Instrument als die Orgel.

lianischen Compositeure verstünden die Behandlung der Instrumente nicht; aus all' den Compositeuren cäcilianischer Richtung sei etwa Nick wohl der einzige, welcher den richtigen Instrumentalsatz zu schreiben verstehe; besser wäre es gewesen, wenn die großen cäcilianischen Autoren, ein Witt, Mitterer u. s. w. bei Schaffung von Vocalwerken geblieben wären und die instrumentierten Kirchentonwerke Andern zu machen überlassen hätten. Nichtsdestoweniger sage ich: „in bessere Bahnen gelenkt". Denn die Instrumente sind, wenn ich auf den Zweck der Compositionen Rücksicht nehme, bei diesen Compositionen, die ich nun gleich nennen werde, in der That in entsprechenderer Weise verwendet, als bei den beiden Haydn, Mozart und Beethoven. Bei jenen treten die Instrumente nicht in den Vordergrund, sondern ganz bescheiden auf, sie decken die Singstimme nicht zu; bei diesen aber traten die Figuren der Saiteninstrumente nicht selten als die Hauptsache und die Singstimmen nur als dieselben begleitend auf. [1])

Solche Männer, die übrigens in ihrer Compositionsweise selbst eine bedeutende Umwandlung durchgemacht, [2]) von der gewöhnlichen Schablone zu componieren sich erst nach und nach auf einen mehr kirchlichen Standpunkt erhoben, oder, einige wenigstens, der Reformmusik sich angeschlossen haben, giengen aus der sogenannten „Breslauerschule" hervor, nämlich Schnabel Ignaz, geb. in Schlesien 1767, † 1831, Domkapellmeister in Breslau, dessen Compositionen, vorzugsweise Messen, zwar im modernen Style, aber dennoch ernst, erhaben dem Text angemessen gearbeitet sind. — Hahn, geb. 1780 in Schlesien, † 1856 als Domkapellmeister zu Breslau. Sein Styl schließt sich größtentheils dem seines Vorgängers Jos. Ign. Schnabel an; seine Werke

---

[1]) Vgl. Flieg. Blätter 1880, Nr. 11 und 12; Battlogg, Kirchenchor 1888, Nr. 7 und 8.

[2]) Von ein oder der anderen Composition der hier zu Nennenden gilt wohl auch dasjenige, was ich oben S. 206 ff. und 224 über instrumentierte Kirchenmusik gesagt habe.

zeichnen sich aus durch leichte Sangbarkeit der Stimmen und discreten Gebrauch der Instrumente; manche Stellen derselben sind aber offenbar zu weich gehalten. — Drobisch Carl, geb. 1803 zu Leipzig, † 1854 als Kapellmeister zu Augsburg. Obwohl Protestant, componierte er viel für die kath. Kirche, größtentheils während seines Aufenthaltes in München von 1826 – 1837. Seine Compositionen, meist instrumentiert, sind ernst und religiös. Er schuf auch eine große Anzahl Kirchentonwerke für seinen protestantischen Chor, dann Oratorien und Cantaten. — Brosig Moritz, geb. 1814 in Fuchswinkel (Schlesien); ward 1842 Domorganist, 1852 Domkapellmeister in Breslau; 1871 Lehrer der Kirchenmusik an der Universität. Er war vorzüglich Orgel-componist und Orgel-Virtuos. Seine Orgelcompositionen sind gediegen. Er schrieb auch kirchliche Vokalmusik. Die Mehrzahl seiner Messen, Vespern u. s. w. sind aber mit Instrumental-Begleitung geschrieben. Die Instrumente sind ihren Eigenthümlichkeiten entsprechend verwendet, ohne daß die Singstimmen verdeckt werden; anlangend die Musikrichtung stehen die Werke desselben wohl noch mehr auf modernem Boden als auf dem der Reform. Er starb 1887. [1])

Dieser Schule gehören auch an unsere Salzburger Domkapellmeister Taux und Schnaubelt. Domkapellmeister Taux, geb. 1817 in Preußisch-Schlesien; 1841 Director des in eben diesem Jahre zu Salzburg errichteten Dommusikvereins (mit dem Lehrinstitute Mozarteum) und Kapellmeister der Domkapelle, † 1861. Er schrieb auf kirchenmusikalischem Gebiete Vocalwerke, 4—8-stimmige Messen, Motetten, dann auch instrumentierte Messen und Litaneien. Unter den Motetten wird wohl das für den 3. Fastensonntag „Gaudete“ das beste sein; wenn ich aber sage,

---

[1]) Die Brosigmessen litten wie die meisten Erzeugnisse dieser Compositeure an dem Fehler, daß sie nicht den vollständigen Text enthalten.

Die Brosigmessen sind nun unlängst, wenn ich nicht irre, mit vollständigem Texte ausgegeben worden, und sie können deshalb in dieser neuen Ausgabe für den kirchlichen Gebrauch empfohlen werden.

daß die Begleitung 3 Posaunen bilden, so sieht man, daß dasselbe auch für den Sonntag „Gaudete" — nach liturgischen Begriffen — eigentlich nicht verwendbar ist. Taux vertrat den sogenannten „klassischen" Styl der Kirchenmusik, nicht den der Reform; aber seine Kirchenmusik war im Ganzen nicht unwürdig. Dasselbe gilt auch von den Compositionen des Nachfolgers Taux', von dem Domkapellmeister Schnaubelt, dessen Werke meistens gut instrumentiert sind. Sie existieren aber nur im Manuscripte. Von ihm ist eine „Harmonielehre" in Druck gekommen.

Der Reform näher stehen Zangl Josef, geboren 1821 zu Steinach in Tirol, 1846 Priester und bald darauf Domorganist in Brixen. Er componierte eine große Anzahl Messen, Orgelstücke u. s. w. Den Arbeiten Zangl's, wenn man die Erstlinge mit den späteren Werken desselben in Vergleich zieht, merkt man die allmählige Selbstreformierung des Autors an; aber die in letzterer Zeit von ihm ausgegebenen Compositionen bekunden einen entschieden kirchlichen Styl. (Vgl. Cäcilienkatalog Nr. 83, 84, 158, 424, 725, 764). — Greith Karl, geboren 1828 in Arau (Schweiz), erhielt Unterricht von seinem Vater, Professor der Musik in St. Gallen, und dann von Ett in München und Drobisch in Augsburg. Nach kürzerem Aufenthalt in Frankfurt und Schwyz wurde er Domkapellmeister in St. Gallen, zuletzt in München; er starb 1887. Er schrieb 6 sehr fein ausgearbeitete Instrumentalmessen, 8 Choralmessen, 1 Requiem und viele andere größere und kleinere kirchenmusikalische Werke. [1])

---

[1]) Vgl meine Vierteljahrsschrift Jhrg. II S. 227. Das Verzeichnis sämmtlicher im Drucke erschienenen Compositionen Greith's siehe bei Haberl, mus. s. 1889 n. 7. Vgl. Battlogg, Kirchenchor 1888, S. 71 f. — In den früheren Nummern dieses Jahrganges gibt Battlogg ein sehr interessantes Lebensbild Greith's, und belobt vorzüglich, daß derselbe mit Choralmessen in die Oeffentlichkeit zu treten wagte, und hiemit sein großes Interesse am Choral bekundete. Freilich waren dieselben für 4 Singstimmen eingerichtet, also harmonisierter Choral. — Wie ich oben angedeutet, hat Greith besonders durch seine Instrumentalmessen sich hervorgethan. Es möge erlaubt sein, hieherzusetzen, wie sich Greith die Stellung der Instrumental-

Schweitzer, Joh., geb. 1831, Priester 1855 und Domkapellmeister in Freiburg im Breisgau. Obwohl derselbe der höheren Compositionsweise völlig Meister ist, glaubte er dennoch mehr zu nützen, wenn er leicht ausführbare Werke schaffen, an das Vorhandene anknüpfen und so allmählig zum Besseren überleiten würde. Er componierte viele Messen, Litaneien u. s. w. — Schöpf, Franz, geb. 1836 zu Girlan in Tirol, Stadtpfarr-

---

musik in der Kirche dachte. In einer von ihm herrührenden Broschüre schreibt er:

„Vom idealen Standpunkte aus hätte nach unserer Ansicht ein in guten Proportionen der Klangfarben und trefflichen Qualitäten combiniertes Orchester selbst in gleichgeordneter Stellung mit dem Chor manches für sich, besonders wenn das mannigfaltige Colorit, dessen ein solches fähig ist, in Vergleich gebracht wird mit der Ornamentik, welche in Farbe und Gestalt der kirchlichen Architectur sich anschmiegt; wenn man es ferner mit der nach der Festordnung mehr oder minder gesteigerten Pracht des Altardienstes in Berührung bringt. Wenn indessen bei einem Orchester von 40 Streichinstrumenten die Blasinstrumente noch keine Verdoppelung zulassen, so geht daraus hervor, daß die meisten derartigen Institute an dem Übelstande hervorstechender Blechinstrumente leiden, und wo nicht dieser nur durch Temperirung der Intonation vermieden werden kann, die wiederum die Embouchure ausgezeichneter Künstler verlangt. Da nun, von den Launen der unheildrohenden Wetterhörner, der ebenso sarkastischen Fagotte und der himmelanstürmenden Kriegsfanfaren der Trompeten ganz abgesehen, gewiß die überwiegende Anzahl der Kirchenchöre nicht einmal 4 erste Violinen von so reiner Intonation aufzuweisen haben, daß sie zusammen statt eines vierfach schwebenden nur einen vollen Ton ausmachten und somit die Fülle eines guten Orgeltones zu ersetzen vermöchten, — da ferner eine wohlgestimmte Orgel und (dank den Conservatorien für Musik) auch ein guter Organist leichter und mit weniger materiellen Opfern zu haben sein wird, als ein in guten Verhältnissen und mit genügenden Kräften zusammengestelltes Orchester, — so wird der Entscheid wohl schwerlich unsicher sein, ob der Orgel oder dem Orchester der Vorzug gebühre, besonders wenn man noch erwägt, daß letzteres durch den Drang mißlicher Umstände aller Art gewöhnlich zu summarischen und nicht selten sogar zu standrechtlichem Criminalisiren der Tonwerke angewiesen ist... Hieraus wird man nicht den Schluß ziehen wollen, als wollten wir auch einer gut einstudierten Instrumentalmusik, deren etwaige Mißverhältnisse durch einen nur einigermaßen ergiebigen Gesangchor zu paralisieren sind, und mit derselben den besten Werken neuerer Ausdrucksweise die Pforten verschlossen wissen." Vgl. Mus. s. 1887, S. 148; 1888 nn. 4, 5, 6, 7; Amer. Cäcilia 1888, n. 2.

organist in Bozen. Er wurde durch den obenerwähnten Mayerl auf die ernstere Richtung der Kirchenmusik geleitet. Die vielen kirchlichen Tonwerke, welche er geschaffen, sind leicht sangbar, haben saubere Technik und gute Klangwirkung, tragen einen ernsten und würdigen Charakter an sich, und streben den kirchlichen Vorschriften gerecht zu werden, obwohl nicht verschwiegen werden kann allzugroße Gleichartigkeit der vielen Compositionen, und zuweilen Alltäglichkeit in den Formen. Eine tadellose Arbeit ist seine jüngste Composition, die große instrumentierte Weihnachtsmesse in D. — Hupfauf, unter dem Pseudonym Joh. Peregrinus, geb. zu Schwatz in Tirol 1856; von 1881 an Leiter und dann Kapellmeister des Domchores zu Salzburg, † 1889. Er componierte Messen, Motteten, Litaneien, theils für Gesang allein, theils instrumentiert.[1]) Hupfauf schrieb auch eine Geschichte des Salzburger Kapellhauses (Domsing-Knaben-Institutes) und einige biographische Aufsätze für Zeitschriften über namhaftere Kirchenmusiker (Mich. Haydn u. s. w). — Pembauer, langjähriger und verdienter Director des Musikvereines zu Innsbruck, Componist mehrerer dramatisch angelegter Messen u. s. w.; einige davon, namentlich die ganz kleinen, sind cäcilianisch. — Rheinberger, Josef, geb. 1839 zu Vaduz; 1877 Hofkapellmeister in München. Die in letzter Zeit von diesem ausgegebenen Messen haben den ganzen liturgischen Text und sind auch

---

[1]) Einige Vocalwerke desselben, namentlich einige Motetten, tragen ganz cäcilianischen Charakter an sich. Das Beste unter diesen mag etwa sein „Veritas“ und ein „Asperges“. Er schrieb 4 große instrumentierte Messen, eine in honor. S. Josephi, worin 4 Hörner das Kyrie einleiten, eine in honor. S. Antonii, dann die in honor. S. Francisci Salesii und die große Festmesse in F-dur. Diese Messen, die wie die anderen Compositionen fast alle nur im Manuscript vorhanden sind, sind wirkungsvoll gehalten und theilweise auch kirchlich, namentlich die beiden erstgenannten, die er in seinen früheren Jahren, wo er die Wagnermusik noch nicht kannte, geschrieben hat. Die Festmesse in F trägt den Wagner'schen Styl an sich, auch Tremolo, Pizzicato und dgl. Dinge werden nicht verschmäht. — Einige Compositionen desselben fanden auch in den Cäcilien-Catalog Aufnahme, z. B in Nr. 518, 533, Herz Jesu-Lied u. s. f.

der Musik nach nicht blos — wie die meisten Compositionen Rheinbergers — formell tadellos, sondern auch kirchlich gehalten.

Es möge nun der Aufzählung der Componisten instrumentierter Tonwerke aus der neuesten Zeit genug sein. Hätte ich bei Namhaftmachung bedeutender Componisten aus früheren Jahrhunderten und der Jetztzeit den gleichen Maßstab einhalten wollen, so hätte ich ja ohnehin von vielen der Genannten keine Erwähnung zu machen gehabt. Der Grund, weshalb ich aus unserer Zeit verhältnismäßig viel mehr Autoren nenne, liegt darin, weil deren Werke jetzt im Gebrauche sind und weil die meisten meiner Leser auch dies erwarten werden.

Andere Meister der kirchlichen Tonkunst, welche instrumentierte Kirchenstücke geschrieben haben und dabei ganz auf dem Standpunkte der kirchlichen Reformmusik stehen, wie Haller, Habert, König, Nick u. s. w., werde ich weiter unten, wo ich von den Cäcilianern insbesondere sprechen werde, nennen.

Wir haben bisher die Reformbestrebungen in Deutschland und Oesterreich in's Auge gefaßt.

Damit wir aber wenigstens einigermaßen ein Gesammtbild der Reformbestrebungen gewinnen, so wollen wir auch einen Blick auf das Ausland richten, und zwar zuerst vorübergehend auf die Schweiz.

Wir finden in der Schweiz für die Reform eifrig thätig: Schubiger P. Anselm O. S. B. zu Einsiedeln, geb. 1815 zu Uznach, Canton St. Gallen, † 1888, der nebst vielen Aufsätzen über Gegenstände, welche die Geschichte der Kirchenmusik betreffen, das berühmte auch in fremde Sprachen übertragene Werk „Die Sängerschule in St. Gallen vom 8. bis 12. Jahrhundert“ geschrieben und im Jahre 1858 ausgegeben. Dies möge über Schubiger genügen.[1]) Wir werden ihm weiter unten wieder begegnen und auch anderen ganz hervorragenden Männern aus der Schweiz, wie Stehle u. s. w.

---

[1]) Vgl. meine kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift, III. S. 91 und Amer. Cäcilia 1888 n. 5.

Werfen wir einen Blick auf Italien: da begegnet uns an erster Stelle der Abbate Baini Giuseppe, geb. zu Rom 1775, als Director der päpstlichen Kapelle † 1844. Hat er auch durch seine wenigen, sich ganz an Palestrina anschließenden und im echten alten Style gearbeiteten Compositionen (Motetten, Hymnen, Te Deum, ein 8stimmiges Miserere) nicht hervorragend in die Bewegung eingegriffen, so hat er desto mehr für die Reform auf theoretischem Gebiete gewirkt, insbesonders durch die Biographie (Memorie storico-critiche della vita et opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina — Rom 1828, und in Deutschland, von Kandler bearbeitet, 1834 ausgegeben), in welcher er nach 30jährigem Studium das Leben und die Werke Palestrinas dem Publicum vorführt[1]). Ihm ist es am meisten zu danken, daß Palestrina und dessen Werke in weitesten Kreisen wieder bekannt und gewürdigt werden. Dieses Werk Baini's hat mächtig dazu beigetragen. — Ferner finden wir in Italien später den Priester Amelli, ersten italienischen Cäcilienvereins-Präsidenten, der das unschätzbare und allgemein anerkannte Verdienst hat, die Reform in Italien eingeleitet und sie zu einem vielversprechenden Stadium gefördert zu haben. Wir kommen weiter unten noch auf ihn zu sprechen. Er trat 1886 zu Montecassino in den Benediktiner-Orden.

Von Frankreich und Belgien nenne ich den sehr tüchtigen Musiktheoretiker Choron Alexander, geb. 1772, † zu Paris 1834, der mehrere werthvolle Schriften, die theils den mehrstimmigen, theils den Choralgesang betreffen, verfaßt hat. Er hat so zu sagen sein ganzes Vermögen darauf verwendet, um classische Tonwerke Palestrina's, Josquin's u. s. w. herauszugeben und zu verbreiten. — Fetis Franz, geb. 1784 zu Mons in Belgien, einer der bedeutenderen Musikgelehrten in neuerer Zeit und einer der fruchtbarsten Schriftsteller auf diesem Gebiete, aus dessen vielen Schriften ich nur nenne: Biografie génerale de la musique (8 Bände) und die Abhandlung über die Verdienste der Niederländer um die

[1]) Leider enthält sie sehr viele Unrichtigkeiten.

Musik.[1]) — Lafage, Just-Adrian, geb. zu Paris 1799, † 1862, ein gründlicher Kenner mittelalterlicher Musik; er arbeitete mit Choron an der Hebung der Kirchenmusik in Frankreich, auf dem contrapunktischen Gebiete und dem des Chorals, durch eigene Compositionen und Schriften — aber mit wenig Erfolg. — Niedermayr Louis (eigentlich ein Schweizer) geb. 1802, † 1861, wirkte in Paris für Regeneration der kath. Kirchenmusik, schrieb, obwohl Protestant, viele Messen und andere Kirchenstücke, gründete die Zeitschrift „La Maitrise", die fortgesetzt wurde von dem Franzosen Ortique Josef, geb. 1802, † 1866. Dieser Letztere schrieb mehrere bedeutende kirchenmusikalische Werke theils allein, theils im Verein mit dem eben vorher Genannten. — Coüssemaker Charles, geb. in Frankreich 1805, † 1876, übte neben seiner Berufsthätigkeit als Friedensrichter eine überaus große musik-literarisch-historische Thätigkeit aus; er arbeitete und edierte eine große Reihe Tractate und Werke musikalischen Inhalts, von denen ich schon oben S. 7 und S. 234 gesprochen habe. — Wer sich näher über die fast zahllosen kirchenmusik-historischen Werke, womit Coussemaker für die Musikwissenschaft unsterbliche Verdienste sich erworben hat, orientieren will, lese den sehr schön geschriebenen Aufsatz „Eduard de Coussemaker" von Raim. Schlecht in Haberl's Cäcilienkalender 1877. S. 81 und ff. — Normand Theodul., Eleazer Xavier, Abbe (pseudonym Nisard), geboren 1812, † 1888, ein vorzüglicher Musikschriftsteller, von dem wir aber, da er zumeist über Choral geschrieben hat, weiter unten sprechen werden. — Morelot, Stephan, geb. 1830 zu Dijon, 1858 Priester, wirkte vorzüglich auf theoretischem Gebiete, durch Ausgabe mehrerer Werke und Aufsätze in kirchenmusikalische

---

[1]) Die Verläßlichkeit seiner Schriften wird freilich durch neue Forschungen auf diesem Gebiete etwas in Frage gestellt, besonders durch die Publication des Zettelcataloges der werthvollen Musikbibliothek von Bologna, ausgegeben von dem Cavaliere Federico Parisini, begonnen 1888. Vgl. Haberl's kirchenmusikalisches Jahrbuch 1889 S. 88.

Zeitschriften.[1]) — Von Edgard Tinel, van Damme und anderen Belgiern, die gegenwärtig an der Reform arbeiten, werden wir weiter unten sprechen.

Von den Spaniern möge genannt sein Eslava, geb. 1807 Priester 1832, seit 1844 Kapellmeister in Madrid, der ebenfalls durch Ausgabe von Kirchencompositionen älterer und neuerer spanischer Meister und durch einen Abriß der kirchlichen Musikgeschichte Spaniens[2]) sich verdient gemacht hat.

Ferner nenne ich den Holländer Viotta Joh., geb. 1814, † 1859. Er componierte viele kirchliche Vocalwerke (Messen, Motetten, Requiem u. s. w.)

Eines der besten Mittel, die Reform in Fluß zu bringen, waren die Cäcilienvereine, welche mit großem Erfolge auch für die polyphone Kirchenmusik gewirkt haben, und von denen wir deshalb jetzt zu sprechen haben werden.

Ehevor wir aber dies thun, ist nöthig, das Eingreifen der Päpste und Bischöfe in die Bewegung darzulegen, denn diese waren es, von denen der Impuls zur Reform ausging und die nach Kräften — freilich auch mit Rücksichtsnahme auf die obwaltenden Umstände und mit der den Kirchenfürsten eigenen Klugheit — sie allwärts förderten. In der That, nicht den in unserer Zeit so beliebten revolutionären Weg, wo untergeordnete Organe die Parole auszugeben und dann einen Drang nach Oben auszuüben sich bemühen, nein, nicht diesen Weg, sondern den von der hl. Kirche seit zwei Jahrtausenden vorgezeichneten, auctoritativen Weg ging die Reform der Kirchenmusik; die durch den hl. Geist gestellten Organe sprachen aus, was zu thun und zu lassen und in welcher Weise dem gesteckten Ziele zuzustreben sei. Sehr wahr ist, was P. Santi in der „Civilta cattolica" im Jahre 1887 schreibt: „Es bleibt bis zur Evidenz bewiesen, daß die Beförderer der gegenwärtigen Reformbestre-

---

[1]) Die Titel der Werke desselben siehe in Kornmüller's Lexikon der kirchlichen Tonkunst S. 319.

[2]) Erschienen 1862 in der Revue de musique sacrée zu Paris

bung nichts anderes thun, als der Kirche darin helfen, was sie seit sehr langer Zeit und unter tausend Formen den Gläubigen einschärft."

XXXVI.

Die Päpste wurden nicht müde, die früher über die Kirchenmusik gegebenen Bestimmungen (besonders die in der berühmten Encyklica Benedicts XIV. enthaltenen)[1]) in das Gedächtnis zurückzurufen und auf deren Beobachtung zu dringen. Ich erinnere hier, wo ich vorzüglich von der polyphonen Kirchenmusik spreche, an Leo XII., auf dessen Befehl der damalige Cardinalvicar von Rom, Zurla, am 20. December 1824 ein Edict über den Gottesdienst und die Achtung vor der Kirche veröffentlicht hat. In dem zweiten Artikel desselben heißt es: „In der Musik soll kirchlicher Ernst und Anstand gewahrt bleiben. Die Kapellmeister sollen sich hüten, nach Belieben die Worte der Psalmen und Hymnen zu ändern oder zu versetzen, und jene endlosen Wiederholungen vermeiden, welche die Andacht ermüden, statt sie zu nähren. Außer den gewöhnlichen a capella genannten Aufführungen soll ohne unsere besondere Erlaubnis keine Instrumentalmusik stattfinden[2]), welche, wenn sie allzu geräuschvoll und für die Kirche nicht passend, immer verboten bleibt." Pius VIII. erneuert in dem Breve: Bonum est confiteri Domino vom 14. August 1830 die Decrete des Concils von Trient, wonach in der Kirchenmusik nichts Lascives und Profanes geduldet werden darf und erinnert daran, wie die Päpste alle Sorgfalt darauf verwendet haben, daß die Musik der Zierde des Hauses Gottes entsprechend sei. In dem Decrete des Cardinalvicars von Rom, Patrizi, vom 16. August 1842 heißt es: „Die Kirchenmusikarten, welche uns zur Förderung der Andacht der Gläubigen erlaubt sind, dienen jetzt nur dazu, ihr Gemüth zu zerstreuen und das Haus Gottes zu profanieren;

---

[1]) Vgl. oben S. 199.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrschrift Jahrg. III. S. 27, wo erwähnt wird daß diese Verordnung in Rom bis auf den heutigen Tag eingehalten wird.

da sie . . . . . zu ärgernisgebenden theatralischen Productionen entartet sind, theils durch den Lärm von früher nicht gebrauchten Instrumenten, theils durch profane Art des Gesanges" [1].)

Ich erinnere ferners, indem ich der Geschichte etwas vorgreife, um die Sache anlangend die polyphone Musik zu Ende zu führen, an die dießbezüglichen Bestimmungen, welche in der neuesten Bearbeitung und Ausgabe (1886) des Caeremoniale episcoporum vorkommen; unter Andern an diese: „Andere musikalische Instrumente (außer der Orgel) sollen nicht beigefügt werden, außer mit Zustimmung des Bischofs;" [2]) ferner an das im September d. J. 1884 von der Congregation der hl. Riten an sämmtliche italienische Bischöfe und Kirchenfürsten versendete sogenannte Regolamento, dem der Auftrag beigefügt war, in den ihnen unterstehenden Kirchen die nothwendigen Anordnungen und Maßregeln zu veranlassen. In diesem aus 23 Artikeln bestehenden Schriftstücke [3]) werden, auf Wunsch und mit besonderer Zustimmung des hl. Vaters Leo XIII., eine Reihe von kirchenmusikalischen Mißbräuchen namhaft gemacht und Vorschläge und Mittel zu deren Beseitigung, sowie zur Hebung der tiefgesunkenen heil. Musik empfohlen.

Ich erinnere ferner an die päpstliche Bestätigung und Belobung der Cäcilienvereine, die sich ja die Förderung der Kirchenmusik nach den alten in der Kirche geltenden Principien zur unverrückbaren Aufgabe gestellt haben. Als die in Aussicht genommene Gründung des Cäcilienvereines der Länder deutscher Zunge dem hl. Vater Pius IX. kund ward, erließ er das Schreiben vom 12. August 1869 an Dr. Witt und dann später am 16. De-

---

[1]) Vgl. meine Vierteljahrschrift Jahrgang II S. 190 ff.

[2]) Vgl. Thalhofer, l. c. S. 562. Siehe m. V.-J.-Schr. Jahrg. II. S. 117 ff. Siehe auch den Artikel von Ign. Mitterer, (die neueste Revision des Caeremoniale episcoporum in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen über kirchliche Musik") im kirchenmusik. Jahrb. Haberl's 1886 S. 46. Siehe auch den Artikel „Rechtskräftige Verordnungen über Kirchenmusik" in Haberl's Cäcilienkalender 1879 S. 17 ff.

[3]) Siehe dieses „Regolamento" in m. V.-J.-Schr. Jhrg. II. S. 95.

cember 1870 das feierliche Breve der Approbation des Vereines [1]) und hat hierin alle Principien, welche dem Vereine zur Richtschnur dienen, einzeln aufgezählt und belobt. Der Papst zeigte sein hohes Interesse und seine Sorgfalt auch dadurch, daß er dem Cäcilienvereine, gleich andern zum Dienste Gottes errichteten frommen Werken, alsbald einen hohen Kirchenfürsten als Protector anwies in der Person des Cardinals Antonin de Luca und dann später in der Person des Cardinals Domenico Bartolini und nach dem Tode desselben den Cardinal Bianchi, welche Alle mit wahrhaft erleuchtetem Eifer und weisem Rathe besorgt waren, damit der Verein nie sein Ziel verfehle und die bisher erreichten Früchte auch fernerhin bringe.

Ich erinnere ferner an die Aufmunterungen, welche die Päpste an einzelne hervorragende Männer, die auf dem Gebiete der Reform thätig waren, zu geben sich gewürdigt haben. Im Jahre 1878 zeichnete der hl. Vater Leo XIII. den Generalpräses Dr. Witt in einer allgemeinen Audienz mit den Worten aus: „Sie haben sich große Verdienste erworben durch die Reform der Kirchenmusik; ich muß Ihnen dazu neuen Muth zusprechen und wünsche, daß die Reform sich immer weiter verbreite in allen Diöcesen." In ähnlicher Weise zeigte Leo XIII. sein Wohlwollen gegen die übrigen Cäcilienvereine. Als gegen Ende des Jahres 1880 der Generalpräses des irischen Cäcilienvereines, und vom Jahre 1887 ab Coadjutor des Erzbischofs von Dublin, N. Donnelly, sich einer längeren Audienz beim hl. Vater erfreute, schloß der hl. Vater seine Ermunterung mit den Worten: „Ich segne Eure Anstrengungen und gebe dem Vereine und allen seinen Mitgliedern meinen besonderen Segen". [2])

Auch wären die vielen Anerkennungen und Auszeichnungen, welche der hl. Vater verdienten Kirchenmusikern zu Theil werden

---

[1]) Vgl. Walter, „Dr. Witt", Ein Lebensbild, S. 80 ff.

[2]) Über die den Cäcilianern Singenberger, Dr. Haberl u. s. w. von Leo XIII. gewährten Audienzen lies meine V.-J.-Schr. Jahrg. 1887. S. 70 f.; Amer. Cäcilia 1887 (Artikel: Leo XIII und die musica sacra).

ließ, zu erwähnen, wie die an Haberl, Witt, Donnelly, Dom Pothier von Solesmes, Stehle, Koenen, Singenberger, Diebold, Schmidt und Andere; insbesondere die zahlreiche Betheilung hervorragender cäcilianischer Musiker mit dem Kreuze pro summo pontifice et ecclesia nach dem glorreichen Priester-Jubiläum des hl. Vaters; ferner wie der heil. Vater so gerne darauf bedacht war, die Mühe und den Fleiß für würdige Kirchenmusik auch mit geistigen Gnaden zu belohnen und den Mitgliedern der Cäcilien-Vereine reichliche Ablässe zu verleihen. Auch das hohe Interesse endlich, welches der hl. Vater dem Gedanken des Dr. Witt, eine Schola zur besonderen Pflege des kirchlichen Gesanges in Rom zu gründen[1]), entgegenbrachte, darf nicht unerwähnt bleiben. Der hl. Vater unterstützte diese im Jahre 1880 gegründete Gesangsschule (mit Knabenconvict) an der Anima und erwies ihr bis auf den heutigen Tag fortwährend seine besondere Fürsorge und seinen ausgiebigen Schutz.

Die Erweise väterlicher Fürsorge, welche der heil. Vater Leo XIII. der Kirchenmusik und den gegenwärtigen Reformbestrebungen speciell in Italien zuwendet, wie er sich hierüber genau informirt, dann wieder ermuntert, aneifert u. s. w, will ich im Einzelnen nicht angeben, sondern nur auf die kirchenmusikalischen Fachblätter, besonders auf die Artikel aus der Feder des P. Santi in der „Civilta cattolica“ verweisen, die uns fast in jeder Nummer neue derartige Facta berichten.

Allen jenen, welche kirchenmusikalische Blätter lesen, ist es bekannt, wie der hl. Vater Leo XIII. jährlich ein und das anderemal die schola gregoriana, von der ich gleich noch mehr sagen werde, in den Vatican kommen läßt, um den Gesang derselben zu hören, wie er bei diesem Anlaß den Director dieser scuola, Dr. Müller, wiederholt auf das huldvollste belobt und aufgemuntert und über die Leistungen sich sehr erfreut gezeigt hat. — Der berühmte Kirchenmusik-Schriftsteller P. Santi S. J.

---

[1]) Über die Thätigkeit und den Antheil, welche dem Dr. Witt hiebei zukömmt, siehe Dr. Walter, l. c. S. 171 ff.

ist seit ein paar Jahren im vaticanischen Seminar als Professor der Kirchenmusik bestellt. Der hl. Vater ließ die Alumnen dieses Seminars am 14. Juli 1890 zu sich kommen, hörte deren Gesänge, belobte den guten Vortrag und sprach, daß er von nun an den Choral in seinem Priesterseminar nur nach „officiellen" Ausgaben singen lassen werde. — Am 18. August des Jahres 1890 empfing der hl. Vater die beiden Herren P. Santi S. J. und Giuseppi Gallignani, den Kapellmeister von Mailand und Herausgeber der Musica sacra (Rivista liturgica musicale) als die beiden Präsidenten der jüngst zu Soave (bei Mantua) gegründeten Vereinigung für Reform der Kirchenmusik in Italien[1]). Der hl. Vater würdigte sich, die ganze Angelegenheit eingehendst sich vortragen zu lassen, wiederholt diese Bestrebungen zu loben, die genannten Herren auf das angelegentlichste zu ermuntern und zu segnen.[2])

XXXVII.

Den gleichen Eifer, die Kirchenmusik zu reformieren, finden wir auch bei dem größten Theil der hochwürdigsten Bischöfe, die theils in eigenen Erlässen, theils in Synoden hierüber Anordnung getroffen hatten.

Von den Erlässen der hochwürdigsten Bischöfe möge aus Italien erwähnt werden das Edict des Cardinalerzbischofes Ostini, Bischof von Jesi, vom 27. November 1838[3]); ferner der gründliche Hirtenbrief über die Kirchenmusik und das beigefügte Reglement, welches der Erzbischof von Urbino, Msgr. Angeloni, im Jahre 1865 an alle Kirchen seines Sprengels versandte; aus Belgien die Instruction über die Kirchenmusik

---

[1]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrg. IV S. 180 ff.

[2]) Vgl. Musica sacra (Italienische) 1890 n. 9. „Avete", so sprach der hl. Vater zu den zwei genannten Männern, und durch sie zur gesammten Vereinigung, welche ganz die gleichen Principien verfolgt, wie der deutsche Cäcilienverein, „Avete la coscienza di difendere la verità e di propugnare il retto ed il giusto: tirate innanzi non badando alle difficoltà. La verità tosto o tardi vince sempre." Vgl. m. V.-J.-Schr. Jhrg. VI S. 30.

[3]) Vgl. den Hauptinhalt dieses Erlasses oben Jahrgang II. S. 193 f.

vom Cardinal-Erzbischof Sterx von Mecheln im Jahre 1842; aus Frankreich der Hirtenbrief des Bischofs von Arras, Msgr. Petrus Parisis, vom 28. Jänner 1846; und aus Deutschland jener des Bischofs von Regensburg, Valentin v. Riedel, vom 16. April 1857.[1]) Mit Recht fügt P. Santi, als er diesen Hirtenbrief des Regensburger Bischofes anführte, die Worte bei: „Wenn dort zehn Jahre später der Cäcilienverein seinen Mittelpunkt fand und tröstliche Früchte erntete, so verdankte er es der guten Vorbereitung dieses Terrains durch den Bischof."

Ein Jahr früher hatte der Hochwürdigste Bischof Wilhelm von Trier seine monita ad parochos ausgegeben, und ein Jahr später, 1858, erfolgten ähnliche Bestimmungen über die Kirchenmusik für die Leitmeritzer Diöcese.

Als im Jahre 1877 der hochw. Herr Amelli in Mailand seine Zeitschrift Musica sacra herauszugeben begann und im Jahre 1880 an die Gründung des Cäcilienvereines für Italien herantrat, bezeugte eine große Zahl italienischer Bischöfe — so Msgr. Cölestin Fissor, Erzbischof von Vercelli, Msgr. Ludwig Fürst von Ruffo-Scylla, Erzbischof von Chioti, Msgr. Boraggini, Bischof von Savona, Msgr. Alexander Angeloni, Erzbischof von Urbino, Cardinal Wilhelm San Felice, Erzbischof von Neapel und Andere[2]) — ihm ihre Zustimmung und versicherten ihn ihrer ausgiebigen Hilfe. Diese Schreiben der genannten Bischöfe an Amelli enthalten die schönsten Gedanken über die Nothwendigkeit der Reform, über ihre Wichtigkeit für den Glanz des Gottesdienstes und über die Rückkehr der hl. Musik zu ihrem wahren, religiösen und künstlerischen Ideal.

Andere derartige Erlässe Hochwürdigster Bischöfe Oesterreichs, Frankreichs, Belgiens, Amerikas, die seither fast in jedem

---

[1]) Siehe diese berühmte Verordnung in Dr. Haberls Cäcilien-Kalender 1884. S. 44 ff.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrgang II. S. 185 ff.

Jahre erflossen sind, habe ich schon in meiner Vierteljahrsschrift an verschiedenen Stellen unter der Rubrik autoritative Stimmen gebracht und mögen deshalb dieselben hier nur kurz in das Gedächtnis gerufen sein.[1])

Nur anlangend Oesterreich will ich noch einige solche Erlässe und Anordnungen der Hochwürdigsten Bischöfe nachtragen.

Der Hochwürdigste Erzbischof von Prag und Cardinal Friedrich Fürst Schwarzenberg instruiert seinen Clerus im Jahre 1871 auf dem Wege seines f. e. Consistoriums — wenn ich nur auf die polyphone Musik Rücksicht nehme — wie folgt:

„Neben dem gregorianischen Choralgesange ist in der Kirche auch der mehrstimmige Gesang eingeführt und wird zu Unterstützung desselben auch die Anwendung der Instrumentalmusik

---

[1]) Es möge gestattet sein, einige der jüngst erflossenen Erlässe zu erwähnen. Bekannt ist, wie vor zwei Jahren das Hochwürdigste Ordinariat von Freiburg anordnete, daß von nun für die Kirchenchöre der Erzdiöcese nur Musikalien aus dem Cäcilien-Vereinskataloge angeschafft werden dürfen. Andere Ordinariate trafen die Anordnungen, daß die Kirchenmusikalien, welche für die Kirchenchöre angeschafft werden, zuerst von einer cäcilianischen Commission geprüft und gutgeheißen seien. Das Ordinariat Münster in Westphalen erließ im Jahre 1890 eine diesbezügliche Kundmachung: Dieselbe schärft die bekannten kirchlichen Vorschriften ein, wonach bei den Hochämtern und Vespern nur der rituelle lateinische Gesang zulässig ist. Besonders wird hervorgehoben, daß für gewöhnlich der gregorianische Choral gebraucht werden solle, an den Festtagen aber und bei besonderen Feierlichkeiten mehrstimmiger Gesang empfohlen werde. Zum Unterricht darüber, wie der kirchliche Gesang beschaffen sein müsse, wird das Buch unter dem Titel „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche", von Paul Krutschek, Regensburg, Friedrich Pustet, dringendst angerathen. Zugleich wird noch der Wunsch ausgedrückt, alle Pfarrer möchten dem „Cäcilien-Verein für alle Länder deutscher Zunge", dessen General-Präses jetzt der Domchor-Director Schmidt zu Münster ist, beitreten. Dabei will aber der Oberhirt das deutsche Kirchenlied nicht zurücksetzen; er wünscht vielmehr dringend daß bei den vielen außerliturgischen Andachten, z. B. den Nachmittags-Andachten, der Schulmesse u. s. w., die frommen und erhebenden Lieder des Diöcesan-Gesangsbuches zum Lobe Gottes und zur Erbauung der Gläubigen gesungen werden.

geduldet . . . nur sehe der Seelsorger darauf, daß die Instrumentalmusik wirklich anständig sei, und zur Erbauung, nicht aber zum Ärgernisse diene . . . namentlich ist hiebei als Regel festzuhalten, daß die Instrumente nur den Chorgesang unterstützen, nicht aber erdrücken und in den Hintergrund drängen sollen, daß aber der Gesang selbst ein mehrstimmiger Chor, also kein Sologesang sei.“ — In den weiteren Worten dieses Erlasses werden auch die Instrumente angegeben, die in der Kirche zulässig sind.

Ein Circular des f. b. Ordinariates von Trient vom Jahre 1876 ordnet an: „Sogenannte Harmoniebanden, wo selbe unvermeidlich sind, dürfen wenigstens nie selbständig (ohne Gesang) in der Kirche spielen. Märsche, Tänze, Opernstücke sind strengstens untersagt, ebenso ist der sogenannte „Tusch“ abzubringen. Überhaupt dürfen die Instrumente nicht so angewendet werden, daß sie den Gesang unterdrücken. Instrumente, die der Kirche gehören, dürfen nicht zu unschicklichen Zwecken, Tanzmusik oder dgl. ausgeliehen werden. Bei Anschaffung von Musikalien ist große Vorsicht nöthig und ist die Auswahl nur dann dem Gutdünken des Chorregenten zu überlassen, wenn derselbe kirchliches Verständnis besitzt und der guten Richtung sich befleißt; sonst soll beim Diöcesanpräses oder bei einem bewährten Kenner angefragt werden. . . . Besonders empfohlen werden die in den Katalog des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins aufgenommenen Compositionen.“

Der Hochwürdigste Bischof von Brünn Dr. Franz Sal. Bauer hat in seinem Antrittshirtenbriefe (1883) über die Kirchenmusik folgende Worte: „Der Tradition und den kirchlichen Gesetzen, sowie den Ohren und Herzen der Gläubigen entspricht am meisten jener Gesang, welcher der gregorianische heißt, ohne daß jedoch der mäßige Gebrauch des harmonisierten oder figurierten Gesanges ausgeschlossen würde. Um die Schönheit des Cultus zu erhöhen und die religiösen Gefühle des Herzens auszudrücken, zu erhalten und zu nähren, tragen auch die hl. Ge-

sänge des Volkes in der Volkssprache bei, wenn die Stimmen der ganzen religiösen Versammlung gleichsam wie aus Einem Munde und Herzen aufwärts steigen zum Throne der Gnade und göttlichen Barmherzigkeit. Je mehr selbe deshalb mit einer gewissen hl. Sorgfalt zu fördern sind, desto mehr soll man dahinstreben, daß nur solche Gesänge angewendet werden, deren Inhalt und Melodie wahrhaft erbaut. Die Orgel und die übrigen Instrumente sollen nach der Mahnung Benedict XIV. nur angewendet werden, daß sie dem Gesange der Worte einen gewissen höheren Ausdruck verleihen, nicht aber, daß sie die Stimmen der Sänger unterdrücken; deshalb sollen solche Instrumente, welche durch Lärm und Geräusch den Gesang unterdrücken, sowie auch die sog. Intraden als profan aus der Kirche entfernt werden."

Eine sehr eingehende Instruction über Kirchenmusik erließ im Jahre 1887 der hochwürdigste Herr Dr. Ernest Müller, Bischof von Linz. Sie ist in viele kirchenmusikalische Zeitschriften übergegangen, und auch ich habe dieselbe in meiner Vierteljahrsschrift (Jahrg. II. S. 22 ff.) zum Abdrucke gebracht. Die Instruction schließt sich enge an die vorstehenden Erlässe an, insbesonders an die erwähnten Erlässe von Prag und Trient. Der hochwürdigste Bischof Müller geht aber noch um einen Schritt weiter und macht auch die Autoren namhaft, deren Compositionen in der Kirche erlaubt oder nicht erlaubt sind.

Von kirchlichen Compositionen aus älterer Zeit, welche für die Kirche geeignet erscheinen, werden die Werke Palestrinas und seiner Schule genannt. Es wird aber beigefügt: „Im allgemeinen eignen sich die im Palestrinastyle componierten Vocalmessen nur für jene Kirchen, denen ein bedeutender Chor tüchtig geschulter Sänger zur Verfügung steht, was aber nur in jenen Land- oder auch Stadtkirchen der Fall sein dürfte, bei denen eine Singschule besteht."

Hierauf folgt die Bezeichnung der Compositionen aus neuer und neuester Zeit, welche zulässig oder verboten sind.

Über Mozart und die beiden Haydn sagt der Hochwürdigste Bischof Müller: „Allbekannt sind die Tonkünstler Mozart und Josef Haydn, und obgleich nicht alle Kirchencompositionen dieser in ihrer Weise unübertroffenen Meister in allem den Anforderungen kirchlicher Musik entsprechen, so verdienen sie doch wegen der geschmackvollen genialen, mustergiltigen Kunst, die sich an ihnen kundgibt, und wegen des religiösen Aufschwunges, zu dem sie sich im Großen und Ganzen erheben, eine pietätvolle Beurtheilung und Behandlung[1] . . . Von Michael Haydn sind die Gradualien und Offertorien bemerkenswerth, weil sie betreffende Texte für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres enthalten und correct zum Ausdrucke bringen. . . . Aus der großen Zahl der Componisten unserer Zeit mögen folgende (als zulässig) erwähnt werden, die sich durch kirchliche Musikwerke hervorgethan haben: Sechter, Preyer, Stehle, Caspar Ett, Kempter, Mettenleiter, Ahle, Piel, Witt, Haller, Aiblinger, Hahn, Greith, Brosig, Schnabel, König, Zangl, Hanisch, Habert. . . . Verboten sind: Die Tonstücke von Bühler, Schiedermayer, Diabelli, Witzka, Donat Müller, Schmid, Ohnewald, Dreyer, Wanhall, Werner, Maresch, Wegenbauer, Wozet, Bleimschauer, Bauer, Kreutzer, Weber, Markut, Weiß, Blaschek, Demel, Schramm, Bernecker, da sie weder einen besonderen Kunstwerth, noch ein Hervortreten des kirchlichen Gepräges haben.“

Des öfteren brachten auch die Hochwürdigsten Bischöfe Dr. Binder von St. Pölten und Dr. Missia von Laibach in ihren Hirtenschreiben und anderweitigen Erlässen wichtige Bestimmungen über Kirchenmusik. Erst vor ganz kurzer Zeit erhielt ich von einem der besten Cäcilianer der St. Pöltner Diöcese einen Brief, in welchem es heißt: „Der Hochwürdigste

[1] Lambert Karner („der Clerus und die Kirchenmusik“) schreibt zu diesen Worten die Bemerkung: Die „geniale Kunst“, die sich an diesen Werken zeigt, ist wohl unläugbar; betreffs des „religiösen Aufschwunges“ ist im „Großen und Ganzen“ ein „Distinguo“ zu setzen. Ich kenne so manche Andante und Adagio aus Quartetten und Symphonien dieser Meister, die „andächtiger“ klingen, als so manche Partieen aus deren Messen.

Ordinarius Dr. Matthäus Binder ist ein leuchtendes Beispiel, wie von oben her auf Förderung der musica sacra eingewirkt werden kann"; und der Hochwürdigste Bichof Dr. Missia hat vor seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl an der Verfassung des neuen Gesangsbuches für die Seckauer Diöcese („Hosanna") sich eifrig bethätigt, ja sogar Lieder in dasselbe componiert (das „Stille, o Erde", Orgelbuch S. 74).

Der Hochwürdigste Fürsterzbischof von Salzburg, Albert Eder, der ein eifriger Förderer der Reform war[1]), hat durch wiederholte Erlässe an den Domchordirector Hupfauf (im Jahre

[1]) Vgl. „Kirchenchor" 1890, Nr 9, wo Hr. Battlogg die diesbezügliche Thätigkeit desselben in einem warmen Nachrufe schildert. — Erzbischof Eder abonnierte jahrelang auf viele Exemplare der Musica s. und der Fliegenden Blätter von Witt, und des „Kirchenchor" von Battlogg, und ließ dieselben an die Decane der Erzdiöcese vertheilen. — Vgl. auch die Biographie des hochseligen Fürsterzbischofes Franz Albert in dem Salzburger Schematismus vom Jahre 1891. Es möge erlaubt sein, aus dieser Biographie, die von dem f. e. geistl. Rathe, Consistorialarchivar und Secretär, Herrn Augustin Hilber, also aus der hiezu competentesten Feder geflossen, einiges hieherzusetzen: „Erzbischof Albert bestrebte sich auch, die Kirchenmusik wieder in die von der Kirche gezeichneten Schranken zu leiten: Domcapitular Dr. Katschthaler war stets die Seele dieses Strebens und ließ sich ungeachtet der vielseitig sich erhebenden Hindernisse und mächtigen Opposition nicht abhalten, den Reorganisierungsgedanken festzuhalten. Unter seiner Redaktion erschien seit . . . 1886 die d. Z. noch bestehende „kirchenmusikalische Quartalschrift". Ende December 1883 wurde mit oberhirtlicher Anordnung das Gebet-, Gesangs- und Orgelbuch „Alleluja" von Josef Mohr, S. J., in der Erzdiöcese eingeführt, und unter anderem geboten, daß bei Visitationen der gesammte liturgische Gesang von der Schuljugend nach dem „Alleluja" zu besorgen ist. . . In der am 11. Juli 1880 abgehaltenen General-Versammlung des Dommusik-Vereines und Mozarteums wurde von seinem Protector Fürsterzbischof Franz Albert die Lostrennung des Mozarteums vom Dommusik-Vereine ausgesprochen und die Vereinigung des Ersteren mit der am 9. Juni 1870 gegründeten „Internationalen Mozartstiftung" zum Beschlusse erhoben. . . . Zur Förderung des Cäcilianischen Gesanges wurde vom 26. Juli bis 2. August 1886 im f. e. Priesterhause und im Borromäum ein kirchenmusikalischer Fortbildungscurs mit instructiven Vorträgen über Choral, kirchlichen Volksgesang, Orgelbegleitung, polyphonen Gesang, Directionslehre, sowie auch über liturgische Vorschriften für den Kirchenchor gehalten."

1885 und 1886) die Dommusik, und durch Aufträge an den gesammten Clerus seiner Diöcese (im Salzburger Verordnungsblatte) die polyphone Kirchenmusik auf dem Lande zu verbessern gesucht. — Über die Verdienste desselben um Pflege des kirchlichen Volksgesanges wird weiter unten an geeigneter Stelle die Rede sein.

Fassen wir die Stellung ins Auge, welche die hochwürdigsten Bischöfe zur Gründung und Entwicklung der Cäcilien-Vereine eingenommen, so finden wir, daß wie die Päpste ebenso auch die Bischöfe dieselben auf das beste unterstützt und befördert haben. Wer die Biogrophie Dr. Witt's, aus der Feder des Dr. Walter, in die Hand nimmt, ersieht daraus zur Genüge, wie die Hochwürdigsten Bischöfe Deutschlands und Oesterreichs zahlreiche aufmunternde und belobende Briefe an den Gründer des Cäcilienvereines aller Länder deutscher Zunge gerichtet haben[1]); fernerş, wie sie nicht blos durch freundliche Worte, sondern auch durch Geldspenden, durch Empfehlung der Musikalien des Cäcilienvereinskataloges, durch eifrige Theilnahme und begeisternde Ansprachen bei den Generalversammlungen der Cäcilien-Vereine, durch Belobung und Aufmunterung Einzelner die Sache gefördert haben, wie ich an verschiedenen Stellen meiner Vierteljahrsschrift erwähnt habe[2]).

Was die Concilien und Diöcesansynoden anlangt, halten in Beziehung auf die Instrumentalmusik und den polyphonen Gesang alle, die französischen und amerikanischen gleich den Deutschen, an den Bestimmungen fest, welche Benedikt XIV in seiner Encyklika vom Jahre 1749 aufgestellt hat.

---

[1]) Walter „Dr. Witt", ein Lebensbild, Regensburg 1889. S. 81 ff. Vgl. auch meine Vierteljahrsschrift Jahrg. V. S. 34 und 79.

[2]) Vgl. Jahrgang II. S. 114 ff.; Jahrgang V. S. 34, 79, 159. — Fast in jeder Nummer der verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften sind derartige Dinge zu finden. Beispielweise möge nachgesehen werden Witt's mus. s. 1887, nn. 10 und 11, wo erzählt wird, wie bei der amerikanischen Cäcilien-Generalversammlung im Jahre 1887 zwei Bischöfe die Festpredigten gehalten haben.

Innerhalb der von ihm gezogenen Grenzen soll sie zugelassen werden: „um dem Gesange der Worte Nachdruck zu verleihen, damit der Sinn derselben mehr und mehr dem Gemüthe der Hörer eingeprägt werde und die Herzen der Gläubigen zur Betrachtung geistlicher Dinge bewogen, zur Liebe Gottes und zur Betrachtung göttlicher Dinge angeregt werden". [1]) Ich nenne darunter besonders die Provincialconcilien von Köln und Utrecht, die dem figurierten Gesange und der instrumentierten Kirchen-Musik besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

Besonders eingehend handelt das Kölner Provincialconcil 1860 davon[2]). Wiewohl es den gregor. Choral am häufigsten gebraucht wissen möchte, erklärt es dennoch: „Wir wollen durchaus nicht die Instrumentalmusik ganz und gar verpönen, ja wir empfehlen sie sogar, um die größeren Feste zu unterscheiden; wenn nur die gewählte Musik von der Natur und dem Charakter des wahren Kirchengesanges nicht abweicht. Es sollen daher die Chorregenten nur zurückkehren zu jenen Werken, welche von Autoren, wie vor Allen von Palestrina und dem fast ebenso

[1]) Thalhofer, l. c. S. 562 schreibt hiezu: „Daß solche Instrumentalmusik nicht etwa blos geduldet, sondern gleich dem polyphonen Gesange da, wo sie einmal eingeführt ist, eigentlich erlaubt sei, erscheint als ausgemacht (C. R. 24. September 1884 art. 12); gegen die Erlaubtheit der Neueinführung kann man zwar auf Caeremon. episc. l. I c. 28 num. 11 verweisen, wo zu lesen ist: „Ne alia instrumenta musicalia (praeter ipsum organum) addantur"; allein dadurch, daß Benedikt XIV. diese Worte in dem 1752 von ihm neu edirten Cäremoniale stehen ließ, konnte er doch unmöglich die Instrumentalmusik, welche er drei Jahre vorher in seiner Encyklika als zulässig erklärt hatte, nunmehr als etwas an sich und unter allen Verhältnissen Unzulässiges erklären wollen; wenn sie aber nicht in sich verwerflich, vielmehr nach des Papstes eigener Erklärung innerhalb der von ihm gezogenen Grenzen den Cultzwecken sogar förderlich ist, dann kann jeder Bischof, wo es ihm als zweckdienlich erscheint, auch deren Neueinführung gestatten (vgl. dagegen Jungmann Aesthetik II. 531); dafür spricht die Formulieruung der oben erwähnten Nummer 11 im neuesten (1886) Caeremoniale episcoporum, welche lautet: „Alia instrumenta musicalia non addantur, nisi de consensu episcopi."

[2]) Collectio Lac. t. V. p. 358.

tüchtigen Orlandus Lassus, im hohen und andächtigen Style ausgearbeitet worden sind. Sie sollen bei Seite legen jene vielen sogenannten musikalischen Messen und andere derartige Musikwerke der neuesten Zeit, die mehr geeignet sind, die Ohren zu kitzeln, als fromme Affekte hervorzurufen; ganz besonders aber ist bei denselben die allzuhäufige Wiederholung der Worte und willkürliche Wortumstellung zu tadeln.“ Dasselbe Concil verlangt ferner, daß neue Meßcompositionen, nur wenn sie vom Bischof approbirt sind, eingeführt, und daß auch die schon vorher üblichen nur dann beibehalten werden, wenn sie von kundigen Männern, die vom Bischof dazu aufgestellt sind, als gut befunden worden sind. Der Bischof bestimmt ferner auch auf Grund der von einzelnen Kirchen zu machenden Anträge hin genau die Tage, an welchen figurierte Musik gemacht werden darf und an welchen Choral zu singen ist.

Ähnliche Bestimmungen machte auch das Concil von Utrecht i. J. 1865, indem es vorschreibt:[1]) „Der Gesang, welchen man harmonisch oder figuriert nennt, muß, wenn er angewandt wird, nach den Regeln der christlichen Kunst componiert sein, damit er nicht vom Charakter des Kirchengesanges (Choral), nach welchem er sich immer richten soll, abweiche oder gar weit entfernt sei. Daher soll niemals eine andere Kirchenmusik gewählt werden, als die, welche dieser Norm vollkommen entspricht und sich daher durch Ernst und Würde, Reinheit und Erhabenheit unterscheidet und auszeichnet.“

Selbst auf äußere Umstände nahmen die Concilien bei ihren Reformen auf dem Gebiete der Kirchenmusik Rücksicht. Es schreibt z. B. das Kölner Provincial-Concil v. J. 1860[2]): „Genug bekannt ist, daß bis auf die neuere Zeit herab es ganz und gar unerhört war, auf dem Sängerchore Frauen singen zu lassen. Da der Chor, welcher dem celebrierenden Priester antwortet,

---

[1]) Collectio Lacensis, tom. V. p. 862.
[2]) Collect. Lac. t. 5. p. 359; vgl. t. 3. p. 933; t. 5. p. 34 u. 863.

einen Theil der liturgischen Handlung ausmacht, so kann den Frauen, welche von dem Dienste des Altares ja ausgeschlossen sind, im Sängerchor kein Platz gestattet sein. Selbst der fromme Sinn der Gläubigen stimmt der Gewohnheit der Kirche bei, indem derselbe Alles, was etwas Weichliches am Gesange in der Kirche an sich trägt, als der Heiligkeit des Ortes und der Majestät des göttlichen Dienstes nicht entsprechend findet. Daher wollen und befehlen Wir, daß in Zukunft die Stimmen der Frauen von dem Kirchenchore gänzlich ausgeschlossen seien."

Die anderen der berühmtesten Synoden unseres Jahrhunderts, welche über Kirchenmusik Bestimmungen enthalten (zu Rheims, zu Bordeaux, Toulouse, Bourges, zu Prag 1860, Wien, Kalocsa, zu Baltimore, Quebek, New-York, Halifax,[1]) Quito. Westminster, Urbino, Venedig u. s. w.) habe ich in meiner Vierteljahrsschrift, an verschiedenen Stellen und besonders unter der Rubrik autoritative Stimmen schon angemerkt und sei hiemit darauf verwiesen.

In der That, wenn wir das, was Päpste und Bischöfe, anlangend die Reform, gethan haben, erwägen, so müssen wir gestehen, daß die Erfolge, welche die Reform der Musik in nicht wenigen Ländern aufzuweisen hat, nach Gott vielfach der Thätigkeit der Päpste und Bischöfe zu danken ist.

XXXVIII.

Wir kommen nun auf die Cäcilienvereine und vorzüglich den Cäcilienverein aller Länder deutscher Zunge und dessen Gründer Dr. Witt zu sprechen.

Wohl gab es schon vor Witt Cäcilienvereine; es waren aber meist solche, die bei Pflege der Kirchenmusik aus dem gewöhn-

---

[1]) Sogar die Encyklika der hl. Congregation der Propaganda, welche im Jahre 18?9 an die apostolischen Vicare von Ostindien abgesandt wurde, empfiehlt den Ernst und die Würde des hl. Gesanges, entsprechend den Vorschriften des Concils von Trient und der Constitution Benedikt XIV. v. J. 1749. Vgl. meine Vierljahrsschrift Jahrg. II. S. 196 f.

lichen hergebrachten Geleise nicht hinauszutreten verstanden; am Feste der hl. Cäcilia in der Kirche tüchtig drauf lossingen und musicieren nach der üblichen Schablone und dann, wenn Geld in der Casse war, im Wirthshaus tüchtig sich gütlich thun, darin schien ihre Hauptthätigkeit zu sein. Indes gab es auch schon vor Witt Cäcilienvereine, welche eine Reform der Kirchenmusik ernstlich in Angriff nahmen. In Tirol, wie ich oben schon erwähnt habe, regte es sich schon sehr frühe, durch die Bemühungen des genannten Mayerl. Alois Schenk (der jetzige Decan von Klausen), durch Mayerl für Reform der Kirchenmusik angeregt, gründete 1863 zu Gries bei Bozen den Südtiroler Kirchenmusikverein „Cäcilia" und machte mit Zangl Versuche von jährlichen Vereins-Versammlungen, Aufführungen u. s. w., wie wir dies später von dem deutschen Cäcilien-Vereine thun sehen.

Und, um etwas weiter auszublicken, am Rhein finden wir seit dem Jahre 1847 den „Sieg-Rheinischen Lehrergesangverein", unter der Leitung des ausgezeichneten Herrn Michael Töpler, königl. Musikdirectors und Seminarlehrers zu Brühl am Rhein, der eine wirklich großartige Thätigkeit entfaltete,[1]) wenn es auch dann erst der allgemeine Cäcilienverein war, der die zerstreuten Vereine und Elemente sammelte und kräftigte.

Doch jetzt endlich von Dr. Witt und dem von ihm gegründeten „Cäcilienverein aller Länder deutscher Zunge."

Witt Franz Xaver, ward geboren 1834 zu Walderbach in Bayern,[2]) wurde in der Musik gebildet zu Regensburg

---

[1]) Vgl. Naumann's „Nachklänge" S. 1—22 (Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer und Dorfschulkinder in den preußischen Rheinlanden).

[2]) Witt war der Sohn eines Schullehrers. — Es wäre sicherlich der Mühe werth und höchst interessant, in einer Geschichte des Cäcilienvereines darzulegen, daß gerade die Lehrer und Lehrerssöhne auf dem Gebiete kirchlicher Musik in hervorragendster Weise thätig gewesen. Das wäre eine Ehrenliste für den Lehrerstand.

Cyrill Kistler in Bad Kissingen hat auf diese Weise ein „Volksschullehrer-Tonkünstler-Lexikon" herausgegeben. Er zählt darin auf alle jene Musiker, welche aus dem Lehrerstande hervorgegangen und nicht nur

unter Domkapellmeister G. Schrems. 1856 zum Priester geweiht, arbeitete er einige Jahre in der Seelsorge, und ward dann Chorallehrer im Clericalseminar zu Regensburg, in welcher Stellung er die alten Meister studierte, Unterricht im Contrapunkt ertheilte und schon mit mehreren Compositionen im strengen Style als Compositeur, sowie auch mit einigen kleineren und größeren Aufsätzen als musikalischer Schriftsteller in die Öffentlichkeit trat und die Aufmerksamkeit der Fachmänner erregte. Im Jahre 1865 schrieb er die Broschüre: „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik", kündigte seine Reformbestrebungen an, wozu er 1866 seine Fliegenden Blätter und 1868 seine Musica sacra gründete.[1]) Seit 1867 ward er Inspector des Studienseminars zu St. Emmeran und Chordirector der gleichnamigen Kirche in Regensburg.

Lokalbedeutung erlangt, sondern überhaupt von Bedeutung geworden sind. So z. B. Witt, Könen, Haberl, Stehle, Tinel E., P. Link S. J., Jaspers, Kaim; Fr. Dirschke, Chordirector an der Sandkirche in Breslau, tüchtiger Componist; Leopold Heinze, Seminarlehrer in Ziegenhalz (Preußisch-Schlesien), dessen Harmonielehre bereits acht starke Auflagen erlebte und in andere Sprachen übersetzt wurde und dessen Sammlungen harmonisierter Choräle gerühmt werden. Dann Ottmar Dreßler † in Weingarten (Württemberg), Chordirigent und tüchtiger Componist. Peter Piel, Molitor, Führlbeck in Regensburg, früher in St. Emeran, ein tüchtiger Organist; Mayer Georg, Seminar-Oberlehrer, Referent des Cäcilienvereines, tüchtiger Pädagog und Componist in Regensburg; Widmann Wilhelm, Domkapellmeister in Eichstätt; Rauscher Max, geb. 1860 20. Jänner zu Wettstetten, Priester 1884, längere Zeit Präfect in der Domprähende zu Regensburg, wo er sich in der Musik als Dirigent ausbildete, seit 1886 Nachfolger Mitterers als Domkapellmeister zu Regensburg.

Dasselbe Resultat würden wir bekommen, wenn wir die Cäcilianer in Oesterreich ins Auge fassen würden: Krenn, Böhm, Deubler u. s. w. waren Schullehrerssöhne; ich selbst (Dr. Katschthaler) bin ein Schullehrerssohn, und habe aus meinem dritten und vierten Lebensjahre noch in Erinnerung, wie durch die Proben, welche mein seliger Vater an Sonnabenden mit den Chorsängern abgehalten, die Töne gleichsam in mein Ohr und Gemüth gepflanzt worden sind.

[1]) Über Gründung und Verbreitung, Inhalt u. s. w. dieser Blätter siehe bei Walter, l. c. S. 47, 107, 109 f. u. a. O. — Witt redigierte diese beiden Blätter bis zu seinem Tode. Hernach trat in die Redaction der musica s. Dr. Haberl ein und in die der Fliegenden der jetzige Generalpräses des allgem. deutschen Cäcilienvereines Friedr. Schmidt.

Bei der Katholikenversammlung in Innsbruck 1867 beantragte er die Gründung eines Cäcilienvereines.[1]) Da der Antrag vom Ausschusse abgelehnt ward, gieng er selbst an die Gründung des Vereines, der bereits 1868 seine erste Versammlung in Bamberg halten konnte. Hierauf wurde Witt ein Jahr lang Domkapellmeister in Eichstätt, wo er den Domchor reorganisierte. 1873 ward er Pfarrer in Schatzhofen, ließ aber schon nach zwei Jahren seine Pfarrei durch einen Stellvertreter verwalten und begab sich theils wegen Kränklichkeit, theils wegen der vielen Arbeiten, die ihm der Cäcilienverein machte, nach Landshut, wo er bis zu seinem Tode, 2. December 1888, verweilte.

Das Hauptverdienst Witt's besteht in der Gründung und Leitung des Cäcilienvereines aller Länder deutscher Zunge, den er mit Ausnahme des Jahres 1876/77, wo er die Stelle eines Generalpräses niedergelegt hatte, von seiner Gründung an bis zu seinem Tode leitete.

Er hat denselben zur hohen Blüthe gebracht; der Verein zählt jetzt ungefähr 15.000 bis 20.000 deutschredende Mitglieder, in Deutschland, Oesterreich (inclus. Böhmen, Mähren, Ungarn) und der Schweiz; und nach dem Geiste der Statuten desselben bildeten sich Cäcilienvereine in Irland, Belgien, Holland, Italien, Amerika.

Die Leitung kostete ihm viele Opfer an Kraft, Gesundheit, Zeit und Geld, Zeuge dessen die ungefähr 3000 Zusendungen im Jahre durch die Post und die 2000 Briefe, welche Witt jährlich nach allen Richtungen der Welt aussandte,[2]) die Cäcilienfahrten,[3]) die er als Wanderapostel nach Württemberg, Vorarlberg, die Schweiz u. s. w. unternahm, die zündenden Reden, die er bei den verschiedenen Versammlungen gesprochen,[4]) die Instructions-

[1]) Die von Dr. Witt bei dieser Gelegenheit gehaltene Rede siehe bei Walter „Dr. Witt, Ein Lebensbild, S. 50 ff.

[2]) Walter, l. c. S. 163.

[3]) Vgl. Walter, l. c. S. 148 ff. u. 159 ff.

[4]) Vgl. Stehle, „Chor-Photographien", 1873.

curse, welche er allenthalben theils selbst abhielt,[1]) theils durch seine Aufmunterung und seinen Rath veranlaßte; Zeuge dessen die verschiedenen Schriften, welche er zur Förderung und Vertheidigung der Reform verfaßte, namentlich die Streitschrift: „Das kgl. bayerische Cultusministerium, die bayerische Abgeordnetenkammer und die Cäcilienvereine."

Seine zahlreichen[2]) Compositionen (Messen, Litaneien, Vespern, Motetten 2c.) glänzen durch eine gewisse Farbenpracht, sind formvollendet und vielfach sehr effectvoll; sie ernteten bei Generalversammlungen und bei den verschiedensten anderen Gelegenheiten das größte Lob; selbst Männer wie Liszt, Bülow konnten ihren Beifall nicht versagen.[3])

---

[1]) Vgl. Walter, l. c. S. 155 und Stehle, „Chor-Photographien"; Witt, „Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte deutsch zu singen" Witt, flieg. Bl. 1873. S. 25 f.

[2]) Das Verzeichnis der Compositionen und Schriften Witt's siehe bei Walter, l. c. S. 253.

[3]) Vgl. Kistler, „Dr. Fr Witt, ein großer deutscher Meister" 1889; Walter l. c. 136 ff. — S. 135 f. schreibt Dr. Walter: „Was ich immer an Witt's großen und kleinen Tonstücken bewunderte und bewundere, das ist die geistvolle, tief empfundene Wiedergabe des Textes in der correctesten Declamation, das schöne, reiche, nie gewöhnliche melodische Leben, die effectvoll gewählten harmonischen Wendungen; seine Compositionen von feinster dynamischer Ausarbeitung zeichnen sich durch einen gewissen Glanz der Farbengebung, durch ein frisches, lebensvolles Colorit aus. Vom gregorianischen Gesange hat er den feinen Rhythmus der Sprache und den Fluß der melodischen Bewegung in sich aufgenommen. Die Alten haben ihn die Selbstständigkeit und Schönheit der Stimmführung, ihre contrapunktischen Formen gelehrt. Daß Witt nicht immer ihre ideale Leidenschaftslosigkeit und Ruhe erreichte, daß nicht alle seine Compositionen an innerem Gehalte, an Ebenmaß und vollendeter Abrundung, an Kraft und Formgewandtheit gleichwerthig sind, mag wohl in seinem Streben den Grund haben, mit allen Mitteln eine feierlich pathetische Declamation zu erzielen.

Von vielen seiner Compositionen, denen der Stempel der Unsterblichkeit aufgedrückt ist, wird es mit den Worten des Dichters heißen:

So will ich hinterlassen
In meinem Testament
Ein Lied', so schön ohn' Massen,
Zu Gottes Lob ohn' End'.

Nebst Witt war es eine ganze Reihe anderer Männer, welche mit großem Geschick die Reform beförderten, waren es die Zweigvereine[1]) des deutschen Cäcilienvereines, und in mancher Beziehung auch andere derartige Vereine und Akademien, der Ambrosiusverein in Wien, die christliche Akademie in Prag u. s. w., welche kräftig weiterbauten. Es entstand eine statiliche Reihe von kirchenmusikalischen Fachblättern; fast jedes Land und Ländchen gründete ein Solches, um mit mehr oder weniger Geschick an dem Reformwerke sich zu betheiligen;[2]) so der Kirchenchor für Vorarlberg (Battlogg), das Gregoriusblatt (Böckeler), der Gregoriusbote (Schönen) für die Rheinprovinz und Westphalen, die Zeitschrift für kathol. Kirchenmusik für Oberösterreich (Habert), die amerikanische Cäcilia für die Vereinigten Staaten in Nord-Amerika (deutsch und englisch von Singenberger), der Chorwächter für die Schweiz (Stehle), die Musica sacra für Belgien (französisch von Can. Van Damme), die Elsässer Cäcilia für Elsaß (deutsch und französisch von Hamm), die

---

Das wird noch lang erklingen,
Erklingen in meinen Sinn,
Es werden's Andere singen,
Wenn ich gleich längst dahin.

[1]) Als Salzburger kann ich es nicht unterlassen, an dieser Stelle — neben Hübner Alphons (geb. 1837), welchem zumeist die Gründung des Salzburger Cäcilien-Zweigvereines, im Jahre 1872, 22 November, zuzuschreiben und der als geistlicher Professor im Collegium Borromäum in Salzburg kräftig in die Reform eingriff — auch Santner K. zu nennen, welcher als Nachfolger Hübners im Präsidium des Cäcilienvereines bessere Kirchenmusikzustände in der Salzburger Erzdiöcese herbeizuführen sich bestrebte. Die zahlreichen Compositionen Santner's, die aus früherer Zeit stammen, namentlich die instrumentierten, sind zwar ganz modern gehalten, aber die später gearbeiteten sind cäcilianisch, einfach, würdig. — Das Beste von ihm ist etwa die instrumentierte vierstimmige Messe mit dem achtstimmigen Benedictus in F.

[2]) Das älteste derartige Blatt, das schon vor den Witt'schen Blättern für die Reform wirkte, war die Luxemburger Cäcilia, Organ für kathol. Kirchenmusik, redigiert von H. Oberhoffer, fortgesetzt von M. Hermersdorff.

Musica sacra für Niederösterreich (von Dittko), die Musica sacra („Rivista liturgica musicale") für Oberitalien (italienisch von Gallignani), das kirchenmusikalische Jahrbuch, vormals Cäcilienkalender (Haberl), der Kirchensänger für Baden (herausgegeben von den Vorständen des Freiburger Cäcilienvereines, redigiert von Josef Schulz, Pfarrer und Präses des Cäcilienvereines), Organ Obecne Jednoty Cyrillske für Böhmen (böhmisch von Lehner, deutsch von Langer), die lyra ecclesiastica für Irland (von Monsignore Donelly begonnen, und fortgesetzt von Professor Bewerunge), das Gregoriusblad für Holland, die kirchenmusikalische Virteljahrs-Schrift (Katschthaler), Musica s. von Toulouse (französisch), Courrier de St. Gregoire in Lüttich, redigiert von Emil Dethier u. s. w.; dazu kommen noch eine Reihe von theoretischen Schriften, z. B. von Bäumker, Dreves, Mohr, Stein, Schenk, Mitterer, Karner, Kornmüller Krutschek und Anderen, die ich schon anderswo erwähnt habe[1]) und auf die ich weiter unten noch zu sprechen kommen werde. Dann die großen Abhandlungen über Kirchenmusik, welche sich in der Civiltà cattolica und in den Werken Thalhofers, Jakobs, Jungmanns, in kirchlichen Zeitschriften, z. B. im pastor bonus u. s. w. vorfinden, deren wir schon Eingangs unserer kurzen Musikgeschichte, bei Angabe der Literatur, Erwähnung gethan haben.

Nicht unerwähnt dürfen ferner bleiben die jährlichen Generalversammlungen des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines sowohl als der Cäcilienzweigvereine in den einzelnen Diöcesen, bei denen durch begeisterte Reden und dann wieder in gemessenen, ruhigen Vorträgen und wieder durch Aufführung echt kirchlicher Tonstücke das Interesse für die Reform wachgehalten wurde;[2])

---

[1]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrg. IV. S. 159 ff.

[2]) Der allgemeine deutsche Cäcilienverein hielt bisher 12 Generalversammlungen: Die erste 1868 in Bamberg, bei welcher von ca. 500 Mitgliedern 40 erschienen waren; die zweite 1869 in Regensburg mit weit über

ferner die Abhaltung von Instructions- und Fortbildungs-Cursen, die Gründung von Dom- und Pfarr-Gesangschulen — Canonicus Van Damme von Gent konnte schon vor Jahren schreiben, daß er nun im Begriffe stehe, die 30. Chorschule zu gründen. —

Auch auf dem Gebiete der Composition haben sich diejenigen, welche die Fähigkeit in sich fühlten, versucht.[1]) Der Vereinskatalog des deutschen Cäcilienvereines weist 1300 Nummern solcher cäcilianischen Compositionen auf, und sind auch bei Weitem nicht alle dort verzeichneten Tonstücke Meisterwerke und leiden auch manche, wie die Gegner sich ausdrücken, an den Familienfehlern der cäcilianischen Werke, die da sind: Trockenheit und Mangel an Schwung, so sind sie doch alle kirchlich, haben den ganzen liturgischen Text und sind würdig gehalten;[2]) viele derselben und mitunter auch solche, welche mit Instrumental-Begleitung geschrieben sind, sind auch den Regeln der Kunst vollkommen

500 Theilnehmern; die dritte 1871 in Eichstätt (der Verein zählte bereits 4000 Mitglieder); die vierte 1873 in Köln; die fünfte 1875 in Regensburg mit 928 Theilnehmern; die sechste 1876 in Graz; die siebente 1877 in Biberach; wo ungefähr 3000 und darunter 492 Sänger in eilf Chören sich betheiligten; die achte 1880 in Augsburg; die neunte 1882 in Münster; schon am ersten Abend hatten sich 1200 Theilnehmer angemeldet; die zehnte 1884 in Mainz mit ca. 1200 Theilnehmern, Geistlichen, Chordirectoren, Organisten und Lehrern aus Deutschland, Oesterreich, Belgien, Holland, Dänemark, Frankreich, Irland und Amerika; Bischof Donelly aus Dublin, dessen rühmlichster Eifer für die Kirchenmusik-Reform ihn zum fünften Male zu einer Generalversammlung führte; die eilfte 1887 zu Constanz mit circa 1000 Theilnehmern; die zwölfte in Brixen (Tirol) 1889 mit circa 800 Theilnehmern.

[1]) Z. B. Stehle, Mettenleiter, Blied, Bökeler, Piel, Jaspers, Haller, Habert, König, Könen, Kaim, Nekes, Nikel, Singenberger, Schaller, Diebold, Schweitzer, Joos, Schmidt, Müller, Mitterer, Zangl u. s. w.

[2]) Eine jede Nummer ist von drei Referenten geprüft und die Namen der Referenten (Witt, Greith, Oberhoffer, Schmidt, Könen, Mettenleiter, B. Kothe, F. G. Mayer, Haberl, Traumihler, Kornmüller, Heinze, Piel, Schenk, A. Wiltberger, Mitterer, Cohen, Ahle, de Werra) sind Bürge für ein correctes Referat.

gemäß.[1]) Darüberhin existiert noch eine große Anzahl neuer Compositionen, die im Vereinskataloge keine Aufnahme fanden, sei es, daß die Auctoren dieselbe nicht nachgesucht, oder aus anderen Gründen.

XXXIX.

Mögen nun die Cäcilianer, welche in hervorragender Weise für die Reform der polyphonen Kirchenmusik thätig waren und die wir bisher nicht genannt haben, Erwähnung finden, und zwar zuerst die aus Deutschland, der Schweiz und Oesterreich:[2])

Battlogg, Fr. Jos., geboren 1836 in Bartholomäberg im Montafonerthale (Vorarlberg), Priester 1866. Auf seinem ersten Seelsorgsposten als Frühmeß-Beneficiat in Gaschurn, wo er über 15 Jahre verblieb, errichtete er im Jahre

---

[1]) Witt, welcher den Vorsitz im Referenten-Collegium führte, hob stets den Ernst und die Wichtigkeit einer strengen und objectiven Kritik hervor und gieng selbst mit dem besten Beispiele voran (vergl. Walter, l. c. S. 140 ff.); er nahm aber auch solche Musikalien in den Katalog auf, welche keinen hohen Kunstwerth prätendieren; es ist das seinerseits ein Zugeständnis an schwache Chöre gewesen, ein nothwendiges Übel, wie er es nannte. Der Katalog will eben für alle Bedürfnisse sorgen, er will auch den allerschwächsten Chören noch Material von wenigstens ernster und würdiger Musik notificieren. Daß unter solchen Umständen nur mäßige Kunstforderungen gestellt werden können, ist klar und selbstverständlich. Es hat keinen Sinn, nur immer davon zu reden, die Chöre und Sänger sollen sich heben, mehr lernen und üben; wenn es aber nicht möglich ist, eigentliche Werke der Kunst aufzuführen nun denn, dann suche man eben so gut als man es kann, eine ganz einfache, einstimmige Messe schön und richtig vorzutragen. Besser ist es, einstimmig gut, als zweistimmig mittelmäßig, dreistimmig ordentlich, als vierstimmig schlecht zu singen. „Den Armen wird das Evangelium gepredigt."

Daß Witt diesen schwachen und schwächsten Gesangskräften wenigstens ernste und würdige Kirchenmusik in die Hand gab, das ist ein großes Verdienst. (Walter, l. c. S. 145.)

[2]) Wenn dabei die Österreicher etwas ausführlicher zur Behandlung kommen, möge das einer österreichischen Feder zu gute gehalten werden. — Anlangend die Compositionen dieser Auctoren, verweise ich auf den jüngst bei Rudolf Abt in Passau erschienenen „Führer durch die cäcilianische Kirchenmusik" von Josef Bergmaier, und vor allem auf den Vereins-Katalog des a. d. Cäcilienvereines. — Einige hervorragende cäcilianische Namen werden noch weiter unten beim Kapitel über Choral und bei dem über kirchlichen Volksgesang angeführt werden.

1866, also zur Zeit, wo der Cäcilienverein noch nicht bestand, eine Gesangsschule, welche nach wenigen Jahren einen bedeutenden Ruf erlangte. Sie war 50—70 Mitglieder stark; es wurden Productionen veranstaltet, die stark besucht waren und ihrer Gediegenheit wegen für Vorarlberg und noch weiter hinaus einen fördernden Einfluß ausübten. [1]) Battlogg verstand es, nicht blos durch entsprechende Direction dieser seiner Gesangsschule, sondern auch durch viele Artikel, welche er in verschiedenen kirchenmusikalischen Blättern veröffentlichte, die Reform in weiteren Kreisen zu fördern. Nebst dem Choral ward in Gaschurn der Gesang à capella ohne jedwelche Begleitung gepflegt; in der Kirche war nicht einmal eine Orgel. Dieselbe Thätigkeit entfaltete Battlogg vom Jahre 1882 ab in **Gurtis**. Auch hier gründete er eine tüchtige Gesangsschule, wo vorzüglich die Musik der Altmeister, Choral und Kindergesang Pflege fand. Vom Jahre 1870 an schrieb Battlogg in dem „Kirchenchor" die meisten Artikel und vom Jahre 1878 nahm er diese Zeitschrift in eigene Regie, geht aber dabei manchmal leider seine eigenen, von den Cäcilianern getrennten Wege. Er schrieb überdies „Die liturgischen Gesangsgebete beim Hochamte", und „Der liturgische Katechismus", für Kinder und Erwachsene, überdies dann noch bedeutende Biographien von hervorragenden Kirchenmusikern.

---

[1]) Ich kann mir nicht versagen, ein Urtheil, das Dr. **Witt**, als er im Jahre 1871 in **Gaschurn** den Chor Battlogg's hörte, über denselben abgegeben hat, hieher zu setzen. „Es ist, sagt Witt, meine feste Überzeugung, diese Gesangsschule des Frühmessers Fr. J. Battlog ist, seitdem es eine Kirchenmusik gibt, eine der außerordentlichsten Erscheinungen. Gaschurn nämlich ist einer der abgelegensten Orte; die Pfarrei zählt 800 Seelen, die zum Theil 1½ Stunden von der Kirche entfernt wohnen. Vor vier Jahren kannte kaum Ein Sänger eine Note und jetzt sangen sie — ein Chor von 50 bis 60 Sängern — achtstimmige Messen und Motetten von Orlando und Palestrina, fünfstimmige Madrigale von Hasler. Der Frauenchor sang das Leitner'sche „O salutaris" so richtig ansteigend und abnehmend, wie es die besten Kapellen Deutschlands nicht besser machen. In der Kirche ist nicht einmal eine Orgel. Was in Gaschurn geschehen durch den Gründer und Dirigenten Battlogg, das hätte ich mich nie zu unternehmen getraut." — (**Walter**, l. c. S. 151 f.)

Böhm Josef, geb. 1841 zu Kühnitz in Mähren, erhielt frühzeitig einen guten musikalischen Unterricht von seinem Vater, einem Landschullehrer und tüchtigen, praktisch und theoretisch gebildeten Musiker. 1864 ward er Organist an der Hofpfarrkirche zu St. Michael in Wien; 1867 Chorregent zu Mariahilf, 1873 Dirigent des unter dem Präsidium des Dr. Ambros gegründeten Cäcilienvereines für katholische Kirchenmusik (Ambrosiusverein), 1877 Kapellmeister zu den neun Chören der Engel. Seine Bemühungen, der cäcilianischen Musik in Wien Eingang und Würdigung zu verschaffen, sind in der That sehr große und mit vielen Opfern verbundene, die aber nach und nach Früchte zu tragen anfangen. Seine Hauptthätigkeit bestand in der Direction; auch hat er einige Broschüren ediert, nämlich die „über Reform des Gesangsunterrichtes an den öffentlichen Schulen in Österreich", dann „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung", ferner eine Gesangsschule und Gesangübungen für Mittelschulen, Clavierstücke zu Unterrichtszwecken, verschiedene einzelne kirchenmusikalische Artikel in Zeitschriften u. s. w.

Förster Josef, geb. 1833 zu Osenitz, wirkte durch viele Jahre reformatorisch in Prag, zuerst als Dirigent in der St. Adalbertskirche. Ich habe schon oben Seite 13 gesagt, daß er in diesem seinen Streben durch den Prager Stadtrath unterstützt wurde, der ihn nicht nur zu allgemeinen Versammlungen des Cäcilienvereines entsendete, sondern auch den Aufwand für die Aufstellung und Erhaltung eines Sängerchores in der Kirche zu St. Adalbert bestritt. Mit diesem Chore hat Förster die kirchenmusikalischen Aufführungen bei St. Adalbert zu hohem Ansehen gebracht, so sehr, daß diese Erfolge auch die Aufmerksamkeit des Prager Erzbischofes Grafen Schönborn, der ein warmer Anhänger der Reformmusik ist, auf Förster lenkten. Auf Anordnung des hochwürdigsten Fürsterzbischofs wurde auch im St. Veitsdome zu Prag die Vokalmusik eingeführt und deren Leitung Förster als Domchordirigent übergeben. Förster ist auf

kirchenmusikalischem Gebiete sowohl theoretisch als praktisch thätig. Er ist Professor der Harmonielehre am Prager Conservatorium und hat im Jahre 1887 eine Harmonielehre ausgegeben. Er ist ein fruchtbarer Componist von Messen, z. B. die in hon. S. Adalberti, von Requiem, z. B. das für 4 Männerstimmen. Viele Motetten sind im Lauda Sion von E. Nickel und in den Beilagen zum „Cyrill" veröffentlicht worden.

Habert, geb. 1833 zu Oberplan in Böhmen, wurde 1861 Organist in Gmunden (Oberösterreich) und trat mit mehreren Kirchencompositionen im Jahre 1857 in die Öffentlichkeit. Im Jahre 1866 erhielt er bei dem großen internationalen Concurse für die hl. Musik den 3. Preis für eine Messe. Seine hervorragendste Thätigkeit auf dem Gebiete der Reform liegt in der von ihm gegründeten „Zeitschrift für Kirchenmusik" und in seinen großen, theils à capella gearbeiteten, theils instrumentierten Messen. Die Werke Habert's erscheinen jetzt in Gesammtausgabe bei Breitkopf und Härtel in Leipzig[1]). Der Auctor ist ein tüchtiger Contrapunktist, seine Werke, besonders die 23 fast sämmtlich instrumentierten Messen, sind sehr zeitgemäß, da es bekanntermaßen im Cäcilienkataloge nicht viele instrumentierte Compositionen gibt, und wir Österreicher uns wohl schwer von den Instrumenten emancipieren werden. Habert schrieb auch Litaneien und viele Motetten; ferners manche Artikel und Referate über Kirchentonstücke, welche aber, namentlich in den letzten Jahren, von Bitterkeit nicht frei sind und ihn nach und nach, manchen Cäcilianern gegenüber, in feindliche Stellung gebracht haben. Er ist jetzt Mitarbeiter der „Neuen Wiener Musikzeitung."

Haller Michael, geb. 1840 zu Neusaat bei dem Städtchen Naabburg in der Oberpfalz. Er erhielt seine musikalische Ausbildung im Kloster Metten und dann unter Schrems in Regensburg; Priester 1864; 1865 wurde er Inspector des Knabeninstitutes zur alten Kapelle in Regensburg und zugleich Kapellmeister an dieser Stiftskirche, in welcher Eigenschaft er noch jetzt

[1]) Vgl. Kretzschmar, l. c. S. 200.

thätig ist. An der kirchlichen Musikschule zu Regensburg ertheilt er Unterricht im Contrapunkt und in der Composition. Die Compositionen und theoretischen Arbeiten desselben sind zahlreich; mehrere Messen, Requiem, ein Te Deum mit Posaunenbegleitung, Motteten für 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen, Litaneien, eucharistische Gesänge, deutsche Lieder zur Mutter Gottes u. s. w.; „Die harmonische Modulation der Kirchentonarten“; dann das „Vademecum“, eine praktische Anleitung zum Gesang u. s. w. — Seine Compositionen bekunden den Meister in der contrapunktischen Technik und sind durchweht von einem wahrhaft religiösen und kirchlichen Geiste, dabei leicht sangbar und voll Klangfülle. Sein neuestes Werk ist eine „Compositionslehre mit Berücksichtigung der mittelalterlichen Tonsetzer.“

Kaim, geb. 1825 in Schelklingen bei Blaubeuern; wurde 1852 Chorregent zu Biberach, dessen Chor er in ernstere, kirchliche Bahnen lenkte, trotz der vielen Hindernisse, die sich ihm in den Weg legten. Er starb 1887. Seine Compositionen, die sehr gerühmt werden, stehen ganz auf dem Standpunkte der Reform. Es erschienen von ihm Missa s. Annae, Missa s. Caeciliae, Missa s. Paulinae, Missa Jesu Redemptor, Missa s. Henrici, Vesperpsalmen, Vesperhymnen, Te Deum, Domine salvum, dann auch mehrere weltliche Compositionen.

Koenen ward geboren 1829 in Rheinbach bei Bonn; erhielt den Unterricht von seinem Vater und wurde 1862 vom Cardinal Geissel nach Regensburg zu Schrems und Witt geschickt, um von ihnen Unterricht in der Kirchenmusik zu bekommen. 1863 ward er Lehrer des Gesanges im Priesterseminare zu Köln und bald darauf Domchordirector. 1869 gründete er den Diöcesan-Cäcilienverein für die Erzdiöcese Köln, als dessen Präses er eine erstaunlich große, erfolgreiche Thätigkeit entfaltete. Seine Compositionen (Messen, Motetten, Litaneien, Psalmen, Te Deum, lateinische und deutsche Kirchengesänge), gehören zu den besten musikalisch und praktisch werthvollsten Tonschöpfungen unserer Zeit. Sie sind den Compositionen von Dr. Witt, Stehle, Piel

ebenbürtig. Im Jahre 1880 wurde Koenen Ehren-Canonicus von Palestrina. Er starb 1887.[1])

Mitterer Ignaz, geb. 1850 in St. Justina, Tirol; Priester 1874. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er in Neustift bei Brixen. 1876 frequentierte er die Kirchenmusikschule in Regensburg, 1881—82 war er Kaplan all' anima in Rom, hierauf 3 Jahre als Domchordirector in Regensburg und seit dem Jahre 1885 Domchordirector in Brixen. Mitterer ist Autodidakt. Obwohl er, wie schon erwähnt, Musikunterricht erhalten hat, so war es dennoch die große musikalische Anlage, mit der ihn Gott ausgestattet und die eigene, unablässige Thätigkeit, die ihn zu dem gemacht hat, was er ist, einer der fruchtbarsten und besten cäcilianischen Componisten und Dirigenten. Er ist für die Reform seit Jahrzehnten unermüdlich thätig, schriftstellerisch, durch Abhaltung von Instructions-Cursen, als Referent für den Vereinskatalog, als erster Vicepräses des allg. d. Cäcilienvereines u. s. w. Im Cäcilienkataloge ist Mitterer vertreten in den Nummern 267, 505, 654, 664, 704, 757, 805, 806, 924, 979, 674, 402, 434, 888, 230, 763, 804, 874, 538, 903, 537, 851, 604, 903, 852.

Oberhoffer Heinrich, Professor der Musik am Schullehrerseminar in Luxemburg, geb. 1824 bei Trier, erhielt Musikunterricht von seinem Vater und dann besonders von dem oben S. 76 erwähnten Mich. Töpler; er wirkte zuerst in Trier und vom Jahre 1861 ab in Luxemburg. In das Jahr 1862 fällt die Gründung der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Cäcilia", welche er bis zum Jahre 1872 redigierte und dabei alle, damals für die Reform begeisterten Männer unter seiner Fahne zu schaaren wußte. Dr. Dom. Mettenleiter, Franz Witt, Könen, Haberl, Seydler, Johann Schweitzer, N. Schlecht, Hermesdorff rc. rc. waren Mitarbeiter und bürgten mit dem umsichtigen und gelehrten Redacteur für gediegenen Inhalt.

---

[1]) Vgl. Witt's mus. s. 1879, S. 109; 1887, S. 110; Battlogg's Kirchenchor 1887, S. 73; Harm. s. 1887 nn. 8 u. 9.

Dieses große Verdienst Oberhoffer's ist hoch anzuschlagen. Von seinen Werken nimmt die schon in 4. Auflage erschienene „Orgelschule" den ersten Platz ein — eine Frucht 30jährigen Studiums; selbe ist auch in's Französische und Englische übersetzt und fand reiche Anerkennung in den Fachblättern. Durch seine „Harmonie- und Compositionslehre" wie durch die „Theoretisch-praktische Chorgesangschule" und die vielen schön empfundenen Kirchengesänge und zahlreichen weltlichen Chöre für Männerchor, zu denen wir noch seine verschiedenen Aufsätze in Zeitschriften rc. erwähnen wollen, machte sich Oberhoffer als sehr gediegener Musiker bekannt. Er starb 1885 im 61. Lebensjahre.[1])

Piel Peter, geboren 1835 zu Kessenich im Kreise Bonn (preußische Rheinlande.) Er widmete sich dem Lehrberuf, studierte im Lehrerseminar zu Kempen (Rheinland), wo er auch, nachdem er die Studien absolviert hatte, als Musiklehrer verblieb. Im Jahre 1868 folgte er einem Rufe an das neugegründete Seminar zu Boppard (Regierungsbezirk Koblenz). Im Jahre 1883 wurde ihm der preußische Kronenorden verliehen; 1887 wurde er zum königlichen Musikdirector ernannt, in welcher Eigenschaft er jetzt noch in Boppard in segensreichster Weise wirkt. Piel gehört zu den eifrigsten Beförderern der kirchenmusikalischen Reform; seine Tonschöpfungen zählen zu den geschätztesten und hervorragendsten seit dem Bestehen und Wirken des Cäcilienvereines. Sie umfassen, wenn ich auf die theoretischen Werke zuerst Rücksicht nehme, eine vorzüglich geschriebene Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Orgelspieles; dann, anlangend die praktische Seite, Orgelcompositionen, theils von ihm allein, theils in Verbindung mit Schmetz, Seminarlehrer in Montebaur im Nassauischen ausgegeben, eine stattliche Reihe von Messen und Requiem (zusammen 28); dann deutsche und lateinische Gesänge, 3 Tedeum, mehrere Litaneien.

---

[1]) Vgl. Witt's „Fliegende Blätter" 1885, S. 103 u. 105; Battlogg's Kirchenchor 1885 n. 8.

Schmidt Friedrich, geb. 5. Mai 1840 zu Hartefeld bei Sevalen (Westphalen), Priester 1864, seit 17. Oct. 1866 Domkapellmeister in Münster in Westphalen. Am 24. Oct. 1889 konnte er das 25jährige Jubiläum als Domchordirector zu Münster feiern.[1]) Er ist berühmt und bekannt sowohl durch seine Compositionen, welche der strengen Richtung angehören, als auch durch seine theoretischen Arbeiten. Seit dem Tode des unvergeßlichen Dr. Witt ist er bekanntlich Präses des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines und Redacteur der Fliegenden Blätter. Schmidt ist auch Lector der Musikgeschichte an der königl. Akademie zu Münster. 1890 wurde er vom hl. Vater zum päpstl. Ehrenkämmerer ernannt.

Stehle Johann Gustav Eduard, geb. 1839 zu Steinhausen in Württemberg. Seinen ersten Unterricht in der Musik erhielt er von seinem Vater, einem Schullehrer. Bekannt wurde Stehle durch seine preisgekrönte „Salve Regina-Messe“ vom Jahre 1868, der bald die Messe „Laetentur coeli“ und „Jesu, rex admirabilis“ folgten. Im Jahre 1874 ward er Domkapellmeister zu St. Gallen, wo er trotz mehrfacher, verlockender Berufung bis heute verblieb. Stehle hat für die Reform sowohl theoretisch als praktisch gewirkt; theoretisch durch Ausgabe der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Chorwächter“, dann der „Chorphotographien“; praktisch als Dirigent und Componist und als Meister im Orgelspiel.[2]) Der Schwerpunkt der compositorischen Thätigkeit Stehle's fällt in das Gebiet kirchlicher Vocalwerke und verschiedener Concertsachen für die Orgel. Die vorzüglichsten Compositionen sind nebst den schon genannten eine zur Jubelfeier des sächsischen Königspaares componierte „Missa jubilaei solemnis“; dann die zur Erinnerung an das 700jährige Jubiläum des Herrscherhauses Wittelsbach geschriebene 8stimmige „Missa jubilaei solemnis;“ dann zahlreiche Motteten und andere Kirchenstücke. Unter den Concertsachen ist besonders zu nennen: „Die

---

[1]) Siehe: Witt, Flieg. Blätter 1884, S. 96; Mus. sacra 1883, S. 50 f.

[2]) Seine große Virtuosität auf der Orgel hat ihm den Namen eines „Hektor der Organisten“ eingetragen.

Legende der hl. Cäcilia", und dann auch die zum goldenen Priesterjubiläum Leo XIII. componierte Cantate „Lumen de coelo". Seine Compositionen haben ihm eine Reihe von Auszeichnungen eingetragen, so die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft von Bayern und Württemberg, den päpstlichen Gregoriusorden, Franz Josefs-Orden u. s. w.

Nachdem ich die hervorragenden Seiten an Stehle, wie ich glaube, gehörig gewürdigt habe, möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß Stehle in seinen späteren Compositionen dem weichen, einschmeichelnden Elemente in der Musik einen bedeutenden Raum ließ, und diese Richtung auch theoretisch vertrat, weshalb er von Witt manches herbe Wort zu hören bekam. Daß auch das Verständnis der Liturgie, trotz aller Bemühungen, bei Stehle nicht so war, wie dieses bei den Geistlichen gewöhnlich sich vorfindet, möge auch erwähnt sein.[1])

Surczynski Dr. Josef, Domvicar und Domchordirector in Posen, studierte in Regensburg kirchliche Musik, reformierte in dem polnisch redenden Gebiete, lieferte wirkungsvolle Compositionen, machte sich sehr verdient durch Herausgabe[2]) der „Monumenta musices sacrae" in Polonia. (2 Bände bei Leitgeb in Posen.) Es sind das die werthvollsten und respectablen Stücke der polnischen Kirchencomponisten des 15., 16. und 17. Jahrhunderts, wahre Perlen kirchlicher Tonkunst, eine werthvolle Klassikerausgabe, über welche die Polen sich rühmen dürfen. Vertreten sind in dem Werke Thomas Szadek, Nicolav Zielenski, Gorczycki, Venceslav Samotulino und Sebastiano Felstinensi, der Vater der polnischen Kirchenmusik. — Durch Surczynski ist in Polen (wenigstens im preußisch- und österreichischen Antheile) der Sinn für echte Kirchenmusik wieder erwacht. 1883 wurde der allgemeine polnische Adalbert-Verein[3]) gegründet für die Diöcesen Krakau und Tarnow; Präses ist der Domherr Walczynski.

---

[1]) Vgl. Witt, „Fliegende Blätter" 1888, n. 10.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrgang IV S. 188.

[3]) Über den Adalbert-Verein siehe Harm. sacr. 1889, Nr. 5, S. 98.

Traumihler Ignaz, Capitular und Regenschori des Chorherrenstiftes St. Florian bei Linz in Oberösterreich, ward geboren 1815 zu Zwettel in Niederösterreich; 1835 trat er in das Chorherrenstift St. Florian, ward 1840 zum Priester geweiht, wirkte dann an mehreren Posten als Cooperator und wurde 1852 Chordirector des Stiftes, welche Stelle er durch 32 Jahre, das ist bis zu seinem Tode 1884, inne hatte. Traumihler hat Vieles componiert (Introitus, Gradualien, Offertorien u. s. w.), das aber größtentheils nur im Manuscript vorhanden ist.[1]) Die Compositionen sind zwar würdig gehalten und bringen den Text zum entsprechenden Ausdrucke, aber der Kunstwerth ist kein besonders hoher. Das Hauptverdienst Traumihlers bestand darin, dass er den Musikchor von St. Florian auf eine den Anforderungen der Kirche sowohl als der kirchlichen Kunst entsprechenden Weise reformiert und ihn so gehoben hat, daß der Ruf desselben über die österreichischen Grenzen hinausdrang.

XL.

Es wären wohl noch nicht wenige andere Cäcilianer in Deutschland, Österreich und der Schweiz anzuführen, die mit mehr oder weniger Geschick und Erfolg in die Reform eingegriffen. Ich nenne daraus:

Ahle Joh. Nep., Seminarregens in Dillingen. Berger, drei Brüder, P. Marian und P. Othmar, P. Viktorin, O. S. B., in Admont (Steiermark). Bernards J., Musiklehrer am Schullehrerseminar zu Kempen (Rheinland). Bieger Franz, Pfarrer zu Genderkingen (Diöc. Augsburg). Blied Jakob, kgl. Musiklehrer in Brühl bei Köln, † 1884. Böckeler, geb. 1836, Priester, Stiftsvicar, Director der Musikschule in Aachen, Gründer des Gregoriushauses daselbst, Redacteur, Componist[2]), der strengen cäcil. Richtung angehörend;

[1]) Vgl. Witt's musica s. 1872, S. 44 u. 48.

[2]) Vgl. Bergmeier, „Führer durch die cäcilianische Kirchenmusik" S. 36, 42, 45.

er hat nach allen[1]) diesen angedeuteten Seiten, mit Ausnahme der Compositionen, schon Großes geleistet. Breitenbach F. J., Musikdirector in Luzern (Schweiz), huldigt mehr der freieren Richtung. Briem, Chordirigent in Feldkirch, Componist vieler Kirchensachen, Vorstand des Vorarlberger Cäcilien-Vereines. Brunner E., Chordirigent in Bruck (Steiermark), Componist, im Vereinskatalog zahlreich vertreten, z. B. nn. 629, 869, 1019, 1141, 1204, 1337, 1338, 1357. Burgstaller J. B., Priester, Domchordirector des Unbefleckten Empfängnis-Domes in Linz und Präses des oberösterreichischen Cäcilienvereines, gegenwärtig als Convictor all' anima in Rom. Cohen, geb. 1851, Priester, Domkapellmeister zu Bamberg und dann in Köln, wo er jetzt noch wirkt; hervorragend als Dirigent und Componist. Er gehört der strengeren Richtung an. Daurer Mich., Consistorialbeamter in St. Pölten, der schon seit langer Zeit ersprießlich arbeitet für die Reform der Kirchenmusik in St. Pölten. Deubler Bernhard, Chorherr von St. Florian, geb. 1842 zu Hallstatt in Oberösterreich, der Sohn eines Schullehrers und Landorganisten, studierte das Gymnasium auf dem Freinberge bei Linz, trat 1862 in das Chorherrenstift St. Florian, Priester 1867; 1874 wurde ihm die Lehrkanzel der Fundamentaltheologie und Dogmatik in der theologischen Hauslehranstalt übertragen und, seit dem im Jahre 1884 erfolgten Tode des um die Reform der „Musica sacra“ verdienten Ignaz Traumihler, den er als Assistent treulich unterstützt hatte, auch die Stelle als Stiftschorregent. Seit dieser Zeit ist Deubler unabläßig für die Reform thätig. Diebels Franz, bekannt durch sein epochemachendes Werk „Der musikverständige Organist[2]). Diebold, geb. 1842, Musikdirector in Freiburg im Breisgau, ein fruchtbarer und genialer Componist, der im Cäcilienkalender vielfach vertreten ist. Dirschke Fr., Diöcesan-

[1]) Vgl. Elsäßische Cäcilia 1887, Nr. 1, das Gregoriushaus betreffend; Gregoriusbote 1890, n. 11.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrg. V. S. 86.

präses und Chordirector in Breslau. Ditko Anton, Priester, päpstlicher Ehren-Kämmerer, jetzt Pfarrer in Langenlois, machte sich als Gesangslehrer an der Lehrerbildungsanstalt in Krems verdient und wirkt einflußreich als Redacteur der „Harmonia sacra“ und als Präses des St. Pöltner-Diöcesan-Cäcilien-Vereines. Edenhofer, Organist in Straubing, ist seit Decennien für die Reform thätig. Filke M., bis 1890 Chorregent in Straubing, jetzt Domkapellmeister in Breslau. Förster A., Domkapellmeister in Laibach, componierte Messen, Requiem, Motetten u. s. w. Gritz, P. Carl, Chordirector im Stifte St. Lambrecht in Steiermark, ist seit langem schon bestrebt, den kirchlichen Vorschriften gerecht zu werden. Groiß Johann[1]). Gruber Josef, Stiftsorganist in St. Florian[2]); ein gewandter Organist, Componist mehrerer Kirchenstücke, auch im Vereinskatalog mehrfach vertreten, so Nr. 1310, 1370. Haimasy, Priester, früher in Graz als Musiklehrer am Knabenseminar und Chordirector, jetzt in Regensburg als Chorvikar an der alten Kapelle und Lehrer an der dortigen Musikschule, ist ein guter Dirigent und voll Eifer für die Reform, bekannt durch die Herausgabe des Seckauer Diöcesangesangbuches „Hosanna“. Hanisch, über den ich schon oben S. 239 gesprochen habe. Heinze Leopold, über den ich S. 276 geschrieben. P. Heydenreich, C. SS. R. und Rector des Collegiums der Redemptoristen in Hernals bei Wien, ein thätiger Förderer der Musica sacra. Hermesdorff Michael, Domvicar, Dom-

---

[1]) Siehe Fliegende Blätter 1884.

[2]) Gruber wurde geb. 1855 in Wösendorf bei Krems in Niederösterreich; erhielt Musikunterricht bei dem berühmten Organisten des Stiftes St. Florian, H. Josef Seiberl, und bekam — nach dem Tode dieses seines Lehrers — im Jahre 1878 auch dessen Stelle als Stiftsorganist, welche er bis heute versieht. Während dieser seiner Wirksamkeit wurde er in der Harmonielehre von dem Professor am Conservatorium zu Wien, Anton Bruckner, und in der cäcilianischen Richtung durch seinen Chorregenten am Stiftschore, Ignaz Traumihler, tüchtig geschult. Er schrieb bis jetzt 10 Requiem, ein großes Te Deum, eine Litanei, viele Motetten, Männerchöre u. s. w., welche theils schon gedruckt sind, theils sich im Drucke befinden.

musikdirector in Trier, gehörte der strengen Richtung an, beförderte das Studium und die Pflege der Werke der Altmeister; seine Compositionen gehören zu den besten der Cäcilien-Vereins-Literatur; er war seinerzeit einer der tüchtigsten Choralkenner; starb 1885. Höllwarth J., Priester, in der Seelsorge thätig, ein begabter und gewandter Componist, der zumeist in der Brixener „Musica ecclesiastica“ seine Werke veröffentlichte und gegenwärtig bei Groß in Innsbruck Kirchen-Compositionen auflegt; Höllwarth C, der ältere Bruder des gerade Genannten, geb. 1841, Priester 1864, gest. zu Innsbruck, ein Hauptbegründer der Reform in Tirol. Jannáček Leo Professor an der böhmischen Lehrerbildungsanstalt in Brünn, ein guter Organist, der nebst vielen weltlichen, darunter auch größeren Orchesterwerken manche geschätzte Motetten componierte, die im „Cyrill“ veröffentlicht worden sind. — Jaspers K., † 1882 in seinem 47. Lebensjahre, Priester, ein eifriger Seelsorger und beliebter Kanzelredner, als Caplan in Straelen (Rheinland). Er ist ein vorzüglicher Componist; die wenigen Piecen, welche von ihm in Druck gekommen, zeigen geniale Anlagen und tüchtige contrapunktische Bildung. Joos Oswald hat sein Verdienst um die Reform vorzüglich darin, durch seine liturgischen Vespern die herkömmlichen unliturgischen Gesänge bei den Nachmittags-Gottesdiensten verdrängt zu haben[1]). Er hat auch herausgegeben „Der Rubricist in der kathol. Kirche“. Johandl, P. Robert, Chorregent im Stifte Göttweig (Österreich), ein eifriger Cäcilianer, der nicht blos bei Auswahl der Tonwerke für seinen Stiftschor einsichtsvoll zu Werke geht, sondern auch durch Anwohnung bei Instructionscursen und Cäcilienversammlungen für die Reform sich thätig erweist. Karner, P. Lambert, Capitular des Stiftes Göttweig, Pfarrer in Brunnkirchen, der durch sein Werk „der Clerus und die Kirchenmusik“, worin er den Unfug auf manchen Kirchenchören

---

[1]) Über dessen Vespern siehe im „Führer durch die cäcil. Kirchenmusik“ von Bergmeier. S. 49, 51 u. a. O.

in zwar etwas derber, aber sehr wahrer und einschneidender Weise geißelt, sich große Verdienste um die Reform erworben hat. Keßler von Kastenach, P. Maurus, O. S. B., Chordirector im Stifte Melk, der ebenfalls bestrebt ist, seinen Chor zu heben; König Thaddäus, Beneficiat und Chorregent der Stadtpfarrkirche in Traunstein, Bayern, ein fruchtbarer Componist; einige seiner instrumentierten Kirchenstücke sind sehr wirkungsvoll. Kothe B., Musikdirector in Breslau, geb. 1821. bekannt besonders durch seine „Musica sacra", d. i. eine Sammlung von Hymnen und Motetten für das ganze Kirchenjahr, durch seinen „Führer durch die Orgelliteratur", durch sein „musikalisch-liturgisches Wörterbuch" und durch seine Geschichte der Musik. Krawutschke Robert, geb. zu Neustadt in Oberschlesien, Priester 1852, studierte Musik unter Brosig, von 1868 ab Domvicar und Lehrer des Chorals am Priesterseminar zu Breslau. Er war ein ausgezeichneter Rubricist und Liturgiker, seine musikalischen Werke, soweit sie gedruckt, sind im Vereinskataloge verzeichnet, er starb 1882. Kretschmann Theobald, Chordirector an der Votivkirche zu Wien, bemüht sich in anerkennenswerther Weise, den liturgischen Anforderungen auf seinem Chore gerecht zu werden, trifft eine gute Auswahl für sein Repertoire[1]), läßt dabei auch den bislang noch zu wenig gewürdigten Joh. Habert von Gmunden zum Wort kommen und componiert selbst im cäcilianischen Style. Kröll, P. Magnus, O. S. B., Chorregent in Lambach (Oberösterreich), geb. 1859 in St. Peter in Ellbögen bei Innsbruck, gest. 1885; eine mit vielen musikalischen Anlagen ausgestattete cäcilianische Kraft, die zu großen Hoffnungen berechtigte[2]). Lang, P. Raimund, C. SS. R., früher in Mautern in Steiermark, jetzt in Pesina bei Verona; für die Reform sehr thätig als Dirigent und durch Artikel in kirchenmusikalischen Blättern. Link, S. J., einstiger Musikdirector in

[1]) Vgl. Battlogg's „Kirchenchor" 1890 n. 10, wo die kirchlichen Musikstücke verzeichnet sind, welche vom 1. März 1889 bis Ende März 1890 in der Votivkirche zur Aufführung gelangten.

[2]) Vgl. Ditko's harm. s. 1887 n 2.

Stella matutina zu Feldkirch[1]). Luttschonnigg, Domkapellmeister in Klagenfurt, der trotz vieler Hindernisse schon seit Jahren auf seinem Chore, im Lande Kärnten, und noch für weitere Kreise[2]) für die Reform thätig ist. Mayerhofer, P. Isidor, O. S. B., eine noch jugendliche Kraft, die in der Kirchenmusikschule in Regensburg geschult und dann auch bei Habert in Gmunden noch weiter ausgebildet wurde. Molitor Joh. Bapt., geb. 1830, war längere Zeit Organist in Beuron, dann durch 16 Jahre Chordirector an der Stadtpfarrkirche zu Sigmaringen, dann durch 8 Jahre in gleicher Eigenschaft in Constanz, und jetzt in Emaus bei Prag als Organist bei den Beuroner Benediktinern, in deren Congregation schon früher drei seiner Söhne sich begeben hatten. Er hat Vieles für kleine und schwache Chöre componiert. Ebenso fein gebildet in der Kirchenmusik, vorzüglich auf dem Gebiete des Chorals, sind auch dessen Söhne. Moll Franz, Lehrer und Organist an der Pfarrkirche zu Brixen (Tirol). Moritz Seraphin, geb. in Ischgl, Tirol, 1839, gest. in Zams 1882; war ein Mann, reich ausgerüstet mit musikalischen Kenntnissen und arbeitete mit Begeisterung für gute Kirchenmusik. Mühlberger Fr., geb. 1850, trat schon 1872 mit Witt in Verbindung, führte als Alumnus die Reform im Brünner Alumnate durch, gab 1874 „Kirchenmusikalische Essays" heraus, schrieb ein Werk über den Choral, ist Mitarbeiter verschiedener kirchenmusikalischer Zeitschriften, gründete 1883 den ersten Bezirksverein Mährens, ist gegenwärtig Pfarrer in Oberfröschau. Müller Heinrich Fidelis, Dechant in Kassel, rühmlichst bekannt durch seine cäcilianischen Oratorien; „Die hl. Elisabeth", „Die hl. drei Könige", „Weihnachtsfeier". Müller Peter, Dr., Director der Scuola Gregoriana all' anima in Rom, Priester, Director der Scuola seit deren Bestand. Seine Leistungen in dieser Stellung sind zu bekannt, als

[1]) In Vorarlberg. Vgl. „Kirchenchor" 1886 n. 5; Harm. s. 1886, n. 8 u. 9.

[2]) Ich erinnere an seine schönen kirchenmusikalischen Vorträge bei dem großen, eine ganze Woche dauernden Instructionscurs zu Salzburg im Jahre 1886.

daß es nöthig wäre, viele Worte hierüber zu machen; die Kirchenmusiker, namentlich die Priester, welche auf diesem Gebiete arbeiten und mit den verschiedenen Pilgerzügen aus allen Weltgegenden bei verschiedenen feierlichen Anlässen, namentlich zum Priesterjubiläum des hl. Vaters Leo XIII., nach Rom gekommen sind, haben sich ja an den Aufführungen in der Kirche all' anima ebenso erfreut als erbaut. Die Compositionen desselben sind bislang nicht hervorragend. Neckes Franz, geistlicher Inspector des Gregoriushauses in Aachen und Componist. Nick Wienand, Dommusik-Director in Hildesheim, geb. 1831, ebenfalls ein tüchtiger Componist[1]); ebenso Nickel Em., gegenwärtig Divisions-Pfarrer und Gymnasial-Religionslehrer in Thorn, ein Meister der polyphonen Schreibart, ein tüchtiger Contrapunktist. Obersteiner Johann, geb. 1824 zu Zell am Ziller, Chordirector der Stadtpfarrkirche zu Kufstein in Tirol seit 1851; ein Mann, der seit Decennien für die Reform thätig ist und sich bedeutende Verdienste um dieselbe gesammelt, sowohl als Dirigent seines Chores, als auch durch seine Compositionen. Wenn nicht wenige derselben[2]) noch dem Übergangsstadium angehören und namentlich, was den liturgischen Text anlangt, nicht alle den Gesetzen der Kirche vollkommen entsprechen, so ist ihm das nicht so sehr zu verargen, da er auf diese Weise leichter Ein-

---

[1]) Nick Wienand wurde in Fritzlar geboren, woselbst sein Vater Organist war. Nach dem Tode des Vaters siedelte er 1846 nach Fulda über, woselbst er studierte und hernach als Clavier- und Orgelspieler sowie als Componist und einige Jahre auch als Leiter eines gemischten Chores thätig war. Im Jahre 1856 erhielt er einem Ruf nach Hildesheim als Dommusikdirector und Gesanglehrer am Gymnasium, in welcher Stelle er noch heute segensreich wirkt.

[2]) Er schrieb, nachdem er den Cäcilianern sich anschloß, mehrere Offertorien für die musica ecclesiastica in Brixen und die Rupertusmesse für die Ausgabe von Kirchenmusikalien des Cäcilienvereines zu Salzburg. Bei Coppenrath (Pawelek) in Regensburg erschienen 3 Communionlieder, dann Gesänge für Frohnleichnam, und Gradualien, Offertorien und Hymnen; ferner eine zweistimmige Messe mit Orgel zu Ehren des hl. Petrus und eine dreistimmige Messe mit Orgel zu Ehren des hl. Paulus. Bei Joh. Groß (Reiß) erschienen unter dem Namen „Der Landchorregent" 1. Auferstehungschor mit Instrumental-

gang zu hoffen glaubte auf so manchen Kirchenchören, welche der Reform noch feindlich gegenüberstehen. Ortwein P. Magnus, O. S. B., von Marienberg in Tirol, k. k. Gymnasialdirector in Meran, Musikschriftsteller, Componist und Dirigent; er ist der Verfasser des Werkes „Über den Sprachgesang". Piland, Seminarmusiklehrer in Eichstädt[1]). Preßl, Musikprofessor an der Lehrerbildungsanstalt in St. Pölten. Ich nenne diesen Namen mit besonderer Freude; denn Preßl führt seine Zöglinge in den Geist echter Kirchenmusik ein und stellt seine bedeutende Kraft dem Cäcilienvereine bei jeder Gelegenheit zur Verfügung. Hätte ich nur viele derartige Musiklehrer an österreichischen Pädagogien zu verzeichnen! Rauscher Max, Domkapellmeister in Regensburg, von dem ich schon oben S. 276 gesprochen. Renner sen., Choralist an der alten Kapelle und Lehrer an der Kirchenmusikschule zu Regensburg, ein Mann, der ebenfalls schon Decennien lang für die Reform ersprießlich wirkt[2]). Renner jun., Chordirigent in Bludenz, Vorarlberg, eine jugendliche Kraft, die würdig in die Fußstapfen des Vaters tritt. Santner Karl, geb. 1819 in Salzburg, war k. k. Beamter, Vorstand der Strafanstalt erst in Garsten bis 1866, dann in Suben. Als Pensionist in Salzburg entfaltete er eine verdienstliche kirchenmusikalische Thätigkeit, indem er die Direction des Stiftschores bei St Peter, dann die Secretärstelle des

---

begleitung. — 2. Drei Herz Jesu-Lieder für eine, zwei, drei oder vier Singstimmen mit Orgelbegleitung. — 3. Lateinische Messe für vierstimmigen Männerchor mit vollständigem Texte. — 4. Tantum ergo, Graduale, Offertorium für 4stimmigen Männerchor. — 5 Requiem für eine, zwei, drei oder vier Singstimmen mit Orgel und vollständigem Texte. — 6. Sechs Tantum ergo instrumentiert. — 7. Lauretanische Litanei instrumentiert mit vollständigem Texte. — 8. Te Deum laudamus instrumentiert mit vollständigem Texte. — 9. Sechs kurze vierstimmige lateinische Messen mit verkürztem Texte, welche Messen aber später mit vollständigem Texte herausgegeben wurden — und 10. Sechs einstimmige Requiem mit Orgel und vollständigem Texte.

[1]) Vgl. Fliegende Bl. 1890, S. 111.

[2]) Er ist auch Musikdirector des „Liederkranzes."

Dommusikvereins und des Mozarteums und die Präsesstelle des Salzburger Cäcilienvereines fast bis zu seinem Todesjahre mit großer Hingebung inne hatte. Er componierte viele Kirchensachen, Messen, Requiem, Motetten u. s. w., auch viele weltliche Stücke. Von ihm ist z. B. der Preischor: „Das ganze Deutschland soll es sein." Er starb 1885[1]). Schaller Ferd., Inspector in München, nahm an der Kirchenmusikreform regen Antheil als Componist und durch seine literarischen Arbeiten. Er starb 1884. Schenk A., geb. 1839 zu Kaltern, Tirol, ward, wie ich schon oben erwähnt habe, besonders durch den Herrn Anton von Mayerl in die Reformmusik eingeführt; er ist gegenwärtig Decan von Klausen und Landtagsabgeordneter von Tirol, er ist ebenfalls schon seit Decennien für die Reform thätig, theoretisch und praktisch. Von ihm ist die Broschüre: „Zwei wichtige Fragen der kirchenmusikalischen Reform"; auch hat er mehrere Compositionen in Druck gegeben. Schildknecht Jos., Musikdirector in Hitzkirch (Schweiz). Schmetz Paul, Seminarmusiklehrer in Montabaur (Nassau), bekannt durch seine „Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges". Schulz, Pfarrer in Oberweier in Baden, Redacteur des kirchenmusikalischen Organs für die Erzdiöcese Freiburg in Baden, „Der Kirchensänger" betitelt, und jetzt auch Präses des dortigen Cäcilienvereines. Schwarz Maximilian, Adjunct im Taubstummen-Institute zu Linz und Chordirector an der Mathiaspfarrkirche, gibt sich Mühe, seinen Kirchenchor zu einem Musterchore zu gestalten. Schweitzer Joh., Dompräbendar und Domkapellmeister in Freiburg i. B. und ehemaliger Präses des Cäcilienvereines, † 1882[2]). Seydler Anton, Componist in Graz, vorzüglicher Orgelspieler und Musikschriftsteller. Skuhersky F. Z., Director der Lehranstalt für Kirchenmusik und Universitätslector für Musik in Prag. Stein Josef, Musiklehrer am k. Schullehrerseminar zu Rosenberg (Schlesien),

[1]) Siehe oben S. 297.

[2]) Vgl. oben S. 254.

ein Componist von gutem Klange. Thielen Wilhelm, Chordirigent in Goch am Niederrhein. Seine Werke schließen sich enge an die „Alten“ an. Tresch, früherer Domchordirector zu Eichstädt, jetzt Pfarrer in Hilpoltstein und Präses des Eichstädter-Cäcilienvereins, ein tüchtiger Componist und Dirigent[1]). Umlauf, Frater Markus, O. S. B. im Stifte Lambach, Oberösterreich, ist seit vielen Jahren für die Reform thätig im Abrichten der zahlreichen Sängerknaben des Stiftschores[2]). Walter Arnold, Priester, Chordirector in Solothurn. Wandl Michael, Domcurat zu St. Pölten und Vicepräses des Diöcesanvereines, wirkt mit großem Erfolge für die Reform in St. Pölten. Wenger P. Marian, O. S. B., in Seitenstetten, Professor am Stiftsgymnasium und Regenschori, ist die Seele der Reform in diesem Stifte. Werra Ernst, früher Organist im Stifte Mehrerau in Vorarlberg, jetzt Chordirector in Constanz, bekannt vorzüglich durch seine edierten Orgelcompositionen. Weiß Johann, Dr., Priester, Domchordirector in Graz, arbeitete mit Haimasy an dem Diöcesangesangsbuche. Widman, Domkapellmeister in Eichstädt. Wiltberger, Seminarlehrer in Brühl; componierte meist kleinere Sachen. Zelger Josef, seiner Zeit Secretär des Bischofs Feßler, bis vor Kurzem Pfarrer in Mank, in der St. Pöltner Diöcese, wo er sich einen cäcil. Musikchor gebildet hat, der großes Ansehen genießt.

---

[1]) Vgl. Bergmaier, „Führer durch die cäcilianische Kirchenmusik“ S. 51, 56 u. f.; „Flieg. Bl.“ 1890 S. 111 f.

[2]) Wenn man so einer Probe oder Unterrichtsstunde des Fr. Markus anwohnt, wird man unwillkürlich erinnert an die Blüthezeit der St. Gallener Schule. Mit Freuden erinnere ich mich noch eines Besuches, den ich vor Jahren bei Fr. Markus gemacht habe. Als ich ankam, hatten die Knaben gerade eine Pause und erlustigten sich im Garten. Da Fr. Markus vernahm, daß ich etwas hören möchte, öffnete er das Fenster, klatschte in die Hände, und da kam die ganze jugendliche Schar — wohl 20—30 Köpfe stark — eiligst, wie angeflogen, in das Zimmer; augenblicklich waren sie gruppiert bei ihren Sängerpulten und ein paar Minuten darauf ertönten schon glockenhell die Oberstimmen eines Credo von Palestrina.

Mehrere hervorragende Namen, welche hier nicht genannt worden sind, werde ich noch weiter unten bringen, wo ich von der Thätigkeit der Stifte und Klöster für die Reform der polyphonen Kirchenmusik sprechen werde. Andere sehr glänzende Namen, wie Dr. Haberl, Dreves, Mohr, Gabler u. s. w., werde ich ebenfalls, wie schon gesagt, weiter unten einreihen, wo ich von der Reform des Chorals und des kirchlichen Volksgesanges spreche; denn wenn dieselben, und voran Dr. Haberl, auch auf dem Gebiete der polyphonen Musik große Verdienste haben, so lag doch ihre Hauptarbeit auf einem anderen Gebiete.

Mehr auf theoretischem als praktischem Gebiete haben in Oesterreich, der Schweiz und Deutschland für die Reform gewirkt: Jakob G., Domcapitular von Regensburg, der in seinem berühmten, in mehreren Auflagen schon vorliegendem Werke „Die Kunst im Dienste der Kirche", eine ausgezeichnete Geschichte der Kirchenmusik geboten hat, und jetzt als Lehrer der Liturgik an der Kirchenmusikschule zu Regensburg sich verdient macht. Krutschek Paul, Priester in Neisse in Schlesien, bekannt durch „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche", ein Werk, das so reichen Beifall fand, daß nach ein paar Monaten schon eine zweite Auflage nöthig ward. Langer Edmund, Archivar in Tetschen und Redacteur der „christlichen Akademie" und der „Hirtentasche", ein Liturgist ersten Ranges und einer der eifrigsten Cäcilianer. Er wurde durch einen musikalischen Onkel in der Musik unterrichtet, hatte aber nicht viel Anlage zur Musik und ist, wie er mir selbst schreibt, unter die Cäcilianer gerathen, wie Pilatus in's Credo. Er wirkte besonders durch die genannten Zeitschriften und zahlreiche Aufsätze für andere liturgische und kirchenmusikalische Blätter, aber auch praktisch in seiner einstigen Pfarrkirche Neukirchen bei Eger und dann in der Ursulinenkirche zu Prag. Er war schon bei Gründung des Cäcilienvereines in Bamberg anwesend und hat seither wohl kaum Eine Cäcilien-Generalversammlung ausgelassen. Nedved A., Redacteur der „Glasbena Matica". Selbst,

Dr., Priester, Prof. in Mainz, ein eifriger Cäcilianer, bekannt durch sein vortreffliches Werk „Der kath. Kirchengesang beim hl. Meßopfer". Thalhofer, Dr., Domprobst und Prof. in Eichstädt, rühmlichst bekannt durch seine ausgezeichnete Kirchenmusikgeschichte, die er in seinem grandiosen Werke „Liturgik" eingeflochten hat. Walter, Dr., Professor in Landshut, geb. 1845, ein treuer Freund und Mitarbeiter Witt's, der unzählige Aufsätze in Haberls „Cäcilienkalender", in die Witt'schen Blätter „Musica sacra" und „Fliegende" geschrieben hat und dann allen Cäcilianern rühmlichst bekannt geworden ist durch die vortreffliche Biographie „Witt", ein Lebensbild. Er ist bekanntlich dieser seiner hervorragenden Wirksamkeit wegen von der Universität Freiburg i. Br. zum Ehrendoctor ernannt worden.

XLI.

Wir wollen nun auch einen Blick über Oesterreich, Deutschland und die Schweiz hinauswerfen und uns umsehen nach den Männern, die dort für die Reform besonders thätig waren und sind. Um aber ein möglichst einheitliches Bild über die Reform in diesen Ländern zu gewinnen, so wollen wir nebst der polyphonen Musik zugleich auch die Bestrebungen auf dem Gebiete des Chorals in einem oder anderem dieser Länder, wenigstens in etwas, schon jetzt in's Auge fassen.[1])

Wir wenden uns zuerst nach den Norden und zwar nach England und Irland.

---

[1]) Ich wandte mich, um dieser Aufgabe gerecht zu werden, an mehrere hervorragende Kirchenmusiker des Auslandes, und erhielt von denselben bereitwilligst Aufschluß hierüber; so von den hochw. Herrn Van-Damme, Canonicus und Professor der Theologie am großen Seminar zu Gent in Belgien, Bewerunge, Professor am großen St. Patricks-Colleg zu Maynooth in Irland, Fuhr, O. S. Fr., Professor im St. Francis-Colleg in Quincy, Illinois in Amerika, Herrn H. S. Butterfield in London, Bonuzzi in Verona, Burgstaller, derzeit in Rom u. s. w. Diese haben in ihren Elaboraten die Reform des Chorals eingeflochten in die Entwicklung der mehrstimmigen Kirchenmusik; und ich fand es für besser, das Referat nicht zu theilen. — Allen sei hiemit öffentlich der verbindlichste Dank dargebracht.

Über England schreibt mir Herr A. S. Butterfield von London: Katholische Kirchenmusik als Kunst wurde in England vernichtet zur Zeit der „Reformation“ und ihre Wiedererweckung gehört dem Ende des 18. Jahrhunderts an. Samuel Webbe (1740–1816), der berühmte Gleecomponist und sein Schützling Vincenz Novello[1]) (1781—1861) können als die Begründer unserer heutigen Kunstrichtung angesehen werden, welche im Allgemeinen ganz dem Geist der Zeit entspricht. Einfache und leichte Musik war, was die wenigen Chöre, die es damals in London und anderswo gab, anlangt, sehr nöthig; und die Messen, Motetten u. s. f., die S. Webbe 1792 herausgab, waren für diese Bedürfnisse geschrieben. Sie sind, vom künstlerischen und kirchlichen Standpunkte aus betrachtet, ziemlich werthlos, werden aber trotzdem noch viel gebraucht; 1825 begann Novello die Herausgabe von Messen Haydn's, Mozart's, Beethoven's u. s. f. mit einer Orgelbegleitung an Stelle der Orchesterbegleitung. Diese Werke kamen schnell in allgemeine Gunst und herrschen noch heutzutage in unseren Chören vor, so daß man mit Recht sagen kann, der Haydn-Mozart-Styl in dieser Behandlung bilde das Ideal katholischer Kirchenmusik hier zu Lande.

In den Hauptkirchen Londons, nämlich der Pro-Kathedrale, der Kirche in Kensigton, der Jesuitenkirche, dem Oratorium, der Carmelitenkirche u. s. f. bilden derartige Compositionen das Jahr hindurch die Regel. Nur in der Fastenzeit wird der Palestrina-Styl gepflegt. Dasselbe gilt von ganz England mit wenigen Ausnahmen.

Den Haupt-Verlag und Vertrieb für katholische Kirchenmusik haben Novello, Ewer & Co. in London und New-York und Burns und Oates in London und New-York. Das letztere Haus ist auch Vertreter für F. Pustet und besorgt Choralbücher und Cäcilianische Musik.

---

[1]) Der einzige eigentliche Unterricht, den er empfieng, wurde ihm von einem Italiener, Signor Quellici, gegeben.

Die von beiden Häusern herausgegebenen Kataloge enthalten viele Compositionen von den alten Meistern (in Sammlungen und Einzelnausgaben), aber diese werden, außer in der Fastenzeit, selten aufgeführt. Neben den obenerwähnten Haydn-Mozartischen Messen mit Orgelbegleitung sind die folgenden Compositionen am besten bekannt und am meisten gebraucht:

Novello, Hummel, Schubert, Gounod, Van Bree, Rossini, Cherubini, Newsham, Webbe, Westlake, Fagan, Crookall, Sechter, Casali, Richardson, Witska, u. s. w.

Mit Ausnahme der Compositionen der „alten Meister" und einiger weniger anderer, sind die Werke in diesen Katalogen entweder von ärmlicher Mache, oder aber äußerst unliturgisch und unkirchlich[1])

Wir haben hier viele tüchtige Musiker, Organisten u. s. f., aber keine Componisten großer und bedeutender Werke in der Cäcilianischen Richtung. Von solchen, die in den letzten Jahren kleinere Werke (leichte Messen, Motetten, Lieder u. s. f.) im kirchlichen Styl geschrieben haben, mögen die folgenden genannt werden: Dr. Storer, Mus.-D., Rev. J. E. Turner, O. S. B., J. Barrat, A. E. Tozer, C Santley, J. C. Bowen, Rev. R. B. Sankey, Mus.-D. 2c.

---

[1]) In der Musica Sacra, 1873, S. 19, 53 und 64 findet sich ein lehrreicher Aufsatz von Dr. Franz Witt mit der Ueberschrift „Anglica non Angelica", in dem er sich mit verschiedenen Compositionen des Catalogs von Burns & Oates beschäftigt, der, nebenbei bemerkt, seitdem wenig geändert ist. Mit Rücksicht auf eine Messe von Fagan im Besonderen ruft er aus: „Arme englische Kirche!" „Gibt es keine Steine im Himmel?" läßt Shakespeare seinen Othello fragen. Nein — es gibt keine, sonst müßten die Heiligen Englands sich aufmachen, voran der heilige Eduard, dessen Namen diese Composition — nein diese Entweihung der Kirchenmusik an der Stirne trägt, und das Wort der Schrift erfüllen: Wer den Tempel Gottes schändet' soll gesteinigt werden."

Dr. Witt schrieb auch eine Besprechung einiger Compositionen von Herrn Meyer-Lutz, dermaligen Organisten der Kathedrale zum hl. Georg in Southwark, jetzt Dirigenten des Gaity Theaters; Musica Sacra 1872, S. 43 & 59.

Die eigentlichen Bestrebungen zur Wiederherstellung echter Kirchenmusik beginnen vom Jahre 1872. In diesem Jahre wurde das vierte Provincialconcil von Westminster gehalten und unter dem XIII. Decret „De Cantoribus et Cantu Ecclesiastico" Beschlüsse über Kirchenmusik gefaßt.[1])

Unter anderm wird dort gesagt: 1. Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges soll in den kirchlichen Knabenconvicten und Seminarien gründlich gelehrt werden. 2. Dieser erhabene Gesang soll so viel als möglich wieder eingeführt werden und zu dem Zwecke sollen die Kathedralen und größeren Kirchen der Provinz besonders in der Ausführung dieses Gesanges sich auszeichnen. 3. Gemäß dem Beschluß des ersten Concils von Westminster (1852) sollen Knaben in den Schulen in Musik unterrichtet werden, so daß Frauenstimmen, besonders bezahlte Sängerinnen, von den Chören ausgeschlossen werden können 4. Die Regensburger Ausgabe der Römischen Choralbücher soll eingeführt werden.

Das Breve Apostolicum de Editione Lit. Cant. Greg. Ratisbonensi vom 30. Mai 1863 und das Breve „Multum ad movendos", durch welches der deutsche Cäcilien-Verein approbiert wurde, sind dem Anhang der Acten und Decrete des Concils einverleibt.

Im Jahre 1874 veröffentlichte Butterfield in dem „Tablet", in der leitenden katholischen Wochenschrift, eine Reihe von Aufsätzen über die „Wiederherstellung der Kirchenmusik in Deutschland" u. s. f. nebst kurzen Bemerkungen über viele Werke des Cäcilien-Vereins-Catalogs. Diese wurden von Zeit zu Zeit fortgesetzt bis zum Jahre 1878.[2])

---

[1]) Siehe „Decreta Quatuor Conciliorum Provincialium Westmonasteriensium 1852—1872. London, Burns & Oates.

[2]) Manche dieser Aufsätze wurden in der amerikanischen Cäcilia wieder abgedruckt (sie enthielten unter anderm auch einen Abriß der Geschichte des amerikanischen Cäcilienvereines.)

Der Cardinal-Erzbischof von Westminster,[1]) der jederzeit die Bestrebungen zur Wiedereinführung des gregorianischen Gesanges und anderer echter Kirchenmusik warm empfohlen und befördert hat, nahm die Sache in die Hand. Es wurden Versammlungen in seinem Hause gehalten, um Chören Gelegenheit zu geben, cäcilianische Compositionen zum Nutzen derer, die einen Antheil daran nahmen, zur Aufführung zu bringen. Diese Versammlungen waren zahlreich besucht und so wurde ein „Verein vom hl Gregorius und der hl. Cäcilia" begründet. Es wurde versucht, durch die Vermittlung von Dr. Fr. Witt, einen befähigten deutschen Priester zu erhalten, der sich an die Spitze der Bewegung stellen könnte, aber die Verhandlungen blieben ohne Erfolg. Dr. Witt hielt es für weit besser, daß Musiker zur Regensburger Kirchen-Musikschule gesandt würden[2]).

---

[1]) In einer Predigt, die er vor einigen Jahren bei der Einweihung einer Kirchenorgel hielt, sagte Seine Eminenz: „Der gregorianische Gesang ist ein Gesetz der Kirche Gottes — niedergeschrieben im Missale, — niedergeschrieben in den Concilien der Kirche — bestätigt von den Päpsten der Kirche. Es gibt keine denkbare Autorität, die sich nicht in derselben Weise erklärt hat."

Im October 1887 sagte seine Eminenz in einem Briefe, in dem er ein Büchlein, „Predigten während der Messe" empfahl: „Ich habe die böse Gewohnheit zu sagen, daß die drei Krankheiten, welche die Frömmigkeit schädigen, sind: Erbauungsbücher im Novellenstyl, theatralische Kirchenmusik und Redekunst auf der Kanzel".

[2]) In dem Briefe Dr. Witt's vom 17. October 1874 an Herrn Butterfield hieß es:

„Es ist eine bekannte Thatsache, daß Musik gehört sein will, wenn man einen richtigen Begriff von derselben bekommen will. Es ist Thatsache, daß von den 1200 Theilnehmern am Musikfeste in Regensburg vom 1.—7. Aug. 1874 kein einziger, der es nicht zuvor gehört, eine Ahnung gehabt hatte von der wunderbaren Wirkung des Chorals, des Palestrina-Styles. Wenn ich einen Blick werfe auf die kirchenmusikalischen Editionen Englands von Lutz, Fagan, Oakley, welche ich in meiner „Musica Sacra" besprochen habe; wenn ferner die Berichte von Ohrenzeugen richtig sind, daß man in England die Messen Josef Haydn's, Mozarts aufführt und das Orchester durch die Orgel ersetzt; wenn ich mich ferner an die Angaben des Dr. Kerbusch aus Belfast, welcher der einzige Theilnehmer am Regensburger Musikfeste aus Irland war, erinnere, so darf ich kühn behaupten, daß in

Dieser Rath wurde in einem Aufsatz im „Tablet" abgedruckt, blieb aber ohne Frucht. Bis auf den heutigen Tag hat Niemand hier es für der Mühe werth erachtet, Belehrung in einer Kirchenmusikschule zu suchen.

Im Jahre 1875 richtete der Bischof von Beverley zwei Hirtenschreiben in Betreff der Kirchenmusik an seinen Clerus, in denen er ihn dringend ermahnte, die Decrete des 4. Provincial=Concils von Westminster zur Ausführung zu bringen. Der hochwürdigste Herr lenkte auch die Aufmerksamkeit auf „die große Erneuerung der Kirchenmusik, welche die deutschen Bischöfe zu Stande gebracht" und fügte eine Liste von Compositionen aus dem deutschen Cäcilien=Vereins=Catalog bei. 1872 erließ auch der Cardinal Erzbischof von Westminster ein Hirtenschreiben über diesen Gegenstand an seinen Clerus, indem er, die beiden Schreiben des Bischofs von Beverley zu Grunde legend, in einigen Worten auf gewisse dringliche Punkte aufmerksam machte.

Auf die Anregung des Bischofs von Beverley bewirkte Butterfield durch die Vermittlung Dr. Witts, daß drei Organisten von Deutschland kamen, um den cäcilianischen Styl im Norden Englands einzuführen. Herr R. Oberhoffer (Sohn des Prof. H. Oberhoffer in Luxemburg) wurde für York gewählt. Herr G. A. Oesch (Schüler der Regensburger Musikschule) für Man-

---

England sehr wenige Kirchenmusiker sind, welche je gehört haben, wie die von der Kirche eigentlich gewollte Musik klingt. Aus Büchern läßt sich das nie und nimmer klar erkennen. Deshalb glaube ich den kath. Kirchenmusikern in England einen Dienst zu erweisen, wenn ich öffentlich aufmerksam mache, daß am 1. Nov. 1874 in Regensburg eine Kirchenmusikschule eröffnet wird, welche solchen, die bereits die nöthigen Vorkenntnisse besitzen, den Geist der ächt kirchlichen Tonkunst aufschließt. Ich erlaube mir dabei aufmerksam zu machen, daß Streit und Disput in Zeitungsartikeln von solchen, welche die echt kirchliche Musik nie gehört, nichts nützen und daß das Publikum gut thut, sein Urtheil zu suspendiren, bis es gründlich gebildete Kirchenmusiker besitzt, welche ihm den Choral, die Werke des Palestrinastyls in mustergültigen Weise vorzuführen im Stande sind. Demnach urtheile und disputire man nicht, sondern man höre und studiere zuvor nnd schöpfe an der Quelle in Regensburg."

chester, und Herr A. Moosmaier für Bradford. Die beiden ersteren arbeiten noch jetzt an ihren Plätzen für das Werk der Wiederherstellung.

Das war Alles, was zu der Zeit gethan werden konnte. In Ermangelung einer genügenden Zahl befähigter Lehrer war es unmöglich, ein System der Erziehung einzurichten, ohne das, wie es im „Tablet" ausgeführt wurde, kein dauernder und wirklicher Erfolg möglich ist.

Während so in England nur ein geringes Ergebnis erzielt wurde, erregten die Aufsätze im „Tablet" die Aufmerksamkeit eines irischen Priesters von anerkannter musikalischer Befähigung, des Herrn N. Donnelly, (jetzt Hilfsbischof von Dublin). In einem Vortrag über Choral, den er 1880 in Dublin hielt (siehe „Lyra Ecclesiastica" 1881. S. 5.) erklärte er, daß er, dem Rathe, der so oft im „Tablet" gegeben worden, Folge leistend, sich selbst nach Regensburg begeben habe und daß es in der That eine Enthüllung für ihn gewesen sei. Andere besuchten gleich ihm Deutschland und waren Zeugen des Erfolges der cäcilianischen Bewegung und es wurde 1878 der „Irische Cäcilien-Verein" gegründet.

Im Jahre 1882, da der oben erwähnte „Verein vom heil. Gregorius und der heil. Cäcilia" lange zu bestehen aufgehört hatte, gründete der (jetzt verstorbene) Mr. Marsh, unter dem Schutze des Cardinals, dann des Bischofs von Southwark und des Herzogs von Norfolk die „Catholic Gregorian Association", mit folgenden Zielen: 1. Erforschung und Pflege des Chorals, 2. Erweiterte Einführung desselben in den Gottesdienst. Zu diesem Zweck sollten die Mitglieder die Vesper für verschiedene Festlichkeiten einüben und dann unentgeltlich ihre Dienste in den Kirchen leisten. Dieser Plan wurde für eine kurze Zeit unter vielen Schwierigkeiten zur Ausführung gebracht, und die Gesellschaft sang Vespern in verschiedenen Kirchen. Aber sie erhielt wenig Unterstützung, und so löste auch sie sich auf. Es muß hierbei bemerkt werden, daß sie nicht die Mittel hatte, einen Chor zu bilden, der den Choral vollendet hätte vortragen können

1884 wurde unter dem Vorsitz des Bischofs Patterson, eines großen Freundes der Kirchenmusik, der „Englische Cäcilien-Verein" gegründet, um die Kenntnis und Übung der Kirchenmusik in Übereinstimmung mit den Gesetzen und dem Geiste der Kirche zu befördern. Der Verein bezweckt daher hauptsächlich 1. die Beobachtung der Gesetze und Anordnungen der Kirche betreffs liturgischer Musik zu befördern; 2. Musik, die mit den Vorschriften und dem Geiste der Kirche in Übereinstimmung ist, zu studieren und zu üben.

Dies soll erreicht werden dadurch, daß 1. alle Katholiken, Priester und Laien, denen diese Ziele am Herzen liegen, durch ein Band der Zuneigung zu gegenseitiger Ermuthigung und Unterstützung verbunden werden; daß 2. die Gesetzgebung der Kirche betreffs der für ihre Gottesdienste bestimmten Musik durch Vorträge und Schriften bekannt gemacht werde; daß 3. Chor-Curse abgehalten werden, in denen die Mitglieder unter einem tüchtigen Meister Choral und figurierte Kirchenmusik üben können, um so desto wirksamer an der Ausführung von Kirchenmusik Theil nehmen zu können; daß endlich 4. zuweilen öffentliche Musikfeste abgehalten werden, um dem Volke Proben der Compositionen und der Art der Ausführung von Kirchenmusik, wie sie der Verein befürwortet, vorzuführen.

Der Verein hat durch Vorführung cäcilianischer Musik und auf andere Weise schon Gutes gewirkt, aber er ist wenig bekannt und die Mitgliederzahl klein. Die Chöre, die sich ihm angeschlossen haben, sind der der prächtigen Dominicanerkirche im Norden Londons und der der großen Marienkirche in Chelsea, im Westen Londons. Der erstere darf wohl als der Mittelpunkt der cäcilianischen Bestrebungen angesehen werden. P. Limerick, O. P., und Mr. Bowen, der Organist, sind eifrige Cäcilianer, und unter ihrer Leitung bringt der Chor cäcilianische Musik in einer unter den beschränkten Verhältnissen vorzüglichen Weise zur Ausführung.

Die „Catholic Truth Society" darf hier nicht übergangen

werden. Bei ihrer Versammlung in Birmingham voriges Jahr, brachte der Chor der dortigen Kathedrale verschiedene Compositionen von Palestrina und neueren cäcilianischen Meistern zur Aufführung. Dieser Chor hat seit etwa 36 Jahren fest zu dem echt kirchlichen Styl gehalten und ist bekannt wegen seiner Vorzüglichkeit. Die „Catholic Truth Society" hat auch einige Schriften über Kirchenmusik herausgegeben, unter anderm ein kurzes Lebensbild Dr. Witts, von Butterfield, eine englische Übersetzung der Decrete des Provincial-Concils von Westminster u. s. w.

Zum Schlusse sei bemerkt, daß der Choral jetzt in den Knabenconvicten, Seminarien u. s. f. und selbst in Kirchen, wo der Haydn Mozart-Styl noch die Alleinherrschaft führt, mehr gepflegt wird.

Jüngst hat sich in der Kathedrale in Southwark eine große Veränderung vollzogen, indem die bezahlten Sänger und das Orchester, die viele Jahre hindurch „Mozarts 12. Messe" und dergl. aufgeführt hatten, abgeschafft und ein Chor von Freiwilligen und cäcilianische Musik an die Stelle gesetzt wurden. Hie und da sind Pfarr-Cäcilien-Vereine entstanden, oder es ist wenigstens cäcilianische Musik eingeführt worden.

Ein großes Hilfsmittel für die Bewegung sind die bewunderungswürdigen Choralbücher und cäcilianischen Compositionen, die Pustet zu so billigen Preisen herausgegeben hat. Doch müssen wir zugeben, daß wir keinen einzigen Chor haben, der sich mit denen in Regensburg, Köln, Aachen u. s. w. vergleichen könnte. Unser Choralgesang kann selten vollendet genannt werden; Schreien, schlechte Aussprache und mangelhafter Vortrag des Textes bilden die Regel, nicht die Ausnahme. Dasselbe gilt natürlich von anderer Musik.

Die Hauptgründe, warum der Fortschritt nicht schneller von statten gehen kann, sind folgende: 1. Es fehlt ein geordneter Plan des Unterrichts in Kirchenmusik unter Diöcesan- und Pfarr-Leitung. Es sind keine Kirchenmusikschulen für Chorregenten, Organisten und Sänger, keine „Organistenkurse" und dergl.

In Folge dessen ist hier ein großer Mangel an befähigten Lehrern. Die Organisten lernen Musik an den gewöhnlichen Schulen oder Academien und haben keinerlei Gelegenheit, sich eine Kenntnis des eigentlichen Kirchenstyls zu erwerben. Naturgemäß suchen sie dann das einzuführen, womit sie bekannt sind, und stehen allem Anderen feindselig gegenüber. 2. In Folge dessen ist die Heranbildung von Chören im Allgemeinen sehr unzureichend. Dazu kommt die mangelhafte Kenntnis der Liturgie. Das Orgelspiel ist in der Regel höchst weltlich und übermäßig laut. Gebundenes und contrapunktisches Spiel wird selten angewandt. 3. Infolge der Armut unserer Kirchen und des Mangels an Sängern ist es oft unmöglich, leistungsfähige Chöre zu bilden und zu erhalten. Doch würden viel mehr Liebhaber ihre Dienste zur Verfügung stellen, wenn der Chor eine wirkliche schola cantorum wäre und regelmäßiger Unterricht in Liturgie sowohl als in Musik ertheilt würde, wenn, mit einem Wort, Kirchenmusik als eine pfarramtliche Angelegenheit angesehen würde. 4. Es fehlt sehr an Lehrbüchern. Wir haben eine englische Ausgabe von Prof. Oberhoffers Orgelschule (übersetzt von R. Oberhoffer und herausgegeben von Butterfield); aber andere Werke sind dringendes Bedürfnis. 5. Es existiert kein Lager, wo cäcilianische Musik eingesehen und ohne weiteres bezogen werden kann; Burns und Oates haben nur eine beschränkte Auswahl. — Der Einfluß, den der Buchhandel durch Darbietung unkirchlicher Compositionen ausübt, ist ungeheuer, und dennoch fehlt das Mittel, dem entgegenzuwirken. Da die Cäcilianer kein Organ haben, fürchtet man sich nicht vor der Kritik.

Die Nothwendigkeit, dem Übel Einhalt zu thun, wird aber täglich klarer, und es ist Hoffnung vorhanden, daß im Laufe der Zeit die kirchliche Obrigkeit in der Lage sein wird, einen bestimmten Erziehungsplan ins Werk zu setzen.

Über Schottland etwas beizufügen, erscheint überflüssig. Die Lage ist dort noch schlimmer als hier, da die Katholiken dort weniger zahlreich sind u. s. f.

Irland. Laurence F. Renehan, geboren 1791, seit 1845 Präsident des St. Patrick's-Collegs in Maynooth, gestorben 1857, veranstaltete eine Ausgabe des Officiums und der Messe für die Verstorbenen. 1844 gab er heraus „Choir Manual of Sacred Music", bestehend aus einem theoretischen Theil und einer Sammlung von Choralgesängen und Hymnen. Der theoretische Theil wurde 1858 von Richard Hackett, Professor an demselben Colleg unter dem Titel „A Grammar of Gregorian and Modern Music" wieder herausgegeben. Eine erweiterte Ausgabe dieses Werkes erschien 1865. Später wurde ein Auszug unter dem Titel „Rudiments of Gregorian Music" ohne Jahreszahl gedruckt.

1885 veröffentlichte Dr. W. S. Walsh, damals Präsident des St. Patrick's Collegs in Maynooth, gegenwärtig Erzbischof von Dublin „A Grammar of Gregorian Music", welches noch jetzt das Lehrbuch in Maynooth ist. Von Dr. Renehan rührt auch her „Heistory of Music", herausgegeben nach seinem Tode, 1858.

Die Gründung des irischen Cäcilien-Vereins ist schon oben erwähnt worden. Der Verein gibt eine Monatschrift „Lyra Ecclesiastica" heraus. Der Zustand der Kirchenmusik ist verhältnismäßig am besten in der Diöcese Dublin, wo durch Diöcesangesetzgebung die Musik in den Kirchen genau geregelt ist. Auf der Diöcesan-Synode in Dublin 1879 wurde eine Commission eingesetzt, die alle Compositionen, welche in den Kirchen aufgeführt werden sollen, vorher genehmigen muß. In Dublin besteht auch ein Diöcesan Cäcilien-Verein, der einzige, der einiges Leben zeigt.

Als ein wichtiges Ereignis muß noch bemerkt werden, daß 1888 eine eigene Professur für Kirchenmusik in Maynooth errichtet wurde. Wenn man bedenkt, daß in dem großen St. Patrick's Colleg zu Maynooth aus allen Diöcesen Irlands Alumnen vorhanden sind, so kann man einigermaßen den Werth dieser Kirchenmusik-Professur ermessen. Diese Professur hat inne der eifrige und feingebildete Cäcilianer Bewerunge Heinrich,

Priester, ein geborener Westphale. Er ist gegenwärtig auch Redacteur der „Lyra Ecclesiastica“.

Die größten Verdienste um die Reform der Kirchenmusik in Irland möchten etwa wohl dem Monsignor Donnelly, langjährigem Präses des irischen Cäcilien-Vereines, und jetzt Coadjutor des Hochwürdigsten Erzbischofs von Dublin, zukommen.

In Holland (Königreich der Niederlande), wo seit 1876 der Gregorius Verein existiert und dessen Organ („Sint Gregoriusblad“) bereits den 15. Jahrgang erlebt hat, war für die Reform bahnbrechend der tüchtige Componist und Musikschriftsteller M. J. A. Lans, geb. 1845 zu Harlem, welcher 18 Jahre hindurch als Professor am bischöflichen Seminar Hugeveld bei Leiden arbeitete und seit 4 Jahren als Pfarrer zu Schiedam lebt. Er componierte Messen, Motetten u. s. w. im strengen cäcilianischen Style, schrieb über „Palestina“, über „Contrapunkt“, über „Katholische Organisten“ u. s w. In Deutschland ist er namentlich bekannt durch seine „Offene Briefe über den Congreß zu Arezzo“.

Andere diesbezügliche Persönlichkeiten sind: Graaf, Pfarrer in Amsterdam; van Sou, Prof. am bischöflichen Seminar zu Herzogenbusch, Verzyl, Prof. am Seminar zu Roermond, der Jesuit van den Heuvel u. s. f.

Als bedeutender Componist Hollands zeichnet sich Beltjens aus, geboren 1820 zu Roermond. Er erhielt seine Bildung am Conservatorium zu Löwen, schrieb schon 1857 zu Rotterdam Kirchenmusikstücke, die im Cäciliencatalog mit aller Achtung Aufnahme fanden. Beltjens war auch ein ausgezeichneter Organist, und hat durch seine echt kirchlichen Tonsätze für Orgel in den alten Tonarten viel zur Hebung des kirchlichen Orgelspieles beigetragen. Freilich vermißt man in seinen durchaus anmuthigen Orgelstücken das Concertmäßige der protestantischen Compositionen. Seine Werke, obwohl in strengem Style geschrieben, sind jedem verständlich und übersteigen weit die Zahl 100.

XLII.

Da Herr Butterfield aus London, dem ich die ge-

brachten Notizen über die Reform-Bewegung auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik in England verdanke, mir auch eingehende Berichte übersandte über die Anstrengungen, welche die englische Staatskirche in der Gegenwart macht, um ihre eigene Kirchenmusik, also die Musik der protestantischen, oder besser gesagt der Hochkirche zu verbessern, so möge es gestattet sein, diese Berichte gleich hier anzuknüpfen. Ich glaube, daß mir so mancher katholische Kirchenmusiker und Musikschriftsteller dafür Dank wissen werde, wenn auf diese Weise ein Gesammtbild der kirchenmusikalischen Bewegung Englands in der Gegenwart geboten wird.

Die Wiederbelebung des gregorianischen Gesanges in der englischen Staatskirche schreibt sich ungefähr vom Jahre 1843 her, da die große „Oxford oder Tractarianische Bewegung" zur „Katholisierung" der Staatskirche im Gange war, eine Bewegung, welche schließlich solche Leuchten wie John Henry Newman, Henry Edward Manning, und Hunderte von andern Priestern und Tausende von Laien, besonders aus den höheren Ständen, zum katholischen Glauben zurückführte.

Während man sich bemühte, den protestantischen Gottesdienst durch Annahme katholischer Riten, liturgischer Gewänder, des Gebrauchs von Weihrauch und Kerzen u. s. w. dem katholischen Gottesdienst ähnlich zu machen, war es nur zu natürlich, daß man sich bestrebte, auch die Musik einzuführen, die in Jedermanns Anschauung mit dem Katholicismus untrennbar verbunden ist, den gregorianischen Gesang — „den alten Gesang, mit dem Augustinus am Gestade von Kent unter freiem Himmel Ethelbert begrüßte,"[1]) und der seit jener Zeit, seit 596, bis zur Glauben und Kunst zerstörenden „Reformation" in England blühte.

---

[1]) Worte, deren sich Dr. (späterhin Cardinal) Newman in seiner denkwürdigen Predigt „Der zweite Frühling" bediente, die er vor der ersten Provincial-Synode von Westminster im Jahre 1852, kurz nach der Wiederherstellung der Hierarchie, zum Vortrag brachte.

Die gregorianische Bewegung begann zuerst in einer oder zwei Londoner Kirchen, deren Geistlichkeit Tractarianischen Grundsätzen huldigte. Allmählig, besonders durch den Eifer und die Thatkraft eines tüchtigen Geistlichen und Musikers, des verstorbenen Rev. T. Helmore, Meisters der Knaben (magister puerorum) in den königlichen Kapellen[1]), breitete sich der Geschmack für diese Art von Musik weit aus, und im Laufe der Zeit fand man es nöthig, die zerstreuten Kräfte zu einem Ganzen zu vereinigen. Demgemäß wurde im Jahre 1870 die „London Gregorian Choral Association" gegründet mit der Aufgabe, „Kenntnis des Choralgesanges[2]) zu verbreiten, die Ausführung dieses Theils der von der Kirche genehmigten Musik zu verbessern, und durch wohlgeleitete und begeisterte Gottesdienste in verschiedenen Kirchen von den verschiedenen Arten des Chorals, wie sie in unserm Englischen „Book of Common Prayer" enthalten sind, Proben zu geben. Der Verein beabsichtigt Vorurtheile zu entwaffnen, Einwände zu widerlegen und zu allgemeiner Annahme eine Form des Gemeindegottesdienstes zu empfehlen, die paßt, sowohl wo zwei oder drei im Namen unseres Herrn versammelt sind, als für die Tausende andächtiger Beter in Cathedralen oder größeren Pfarrkirchen bei Gelegenheit großer Gesangsfeste. Der Verein wünscht die Erkenntnis zu verbreiten, daß die Wiederherstellung des Choralgesanges eine Bereicherung der Tonkunst im Dienste der Kirche und durchaus kein Hindernis einer echten Entwicklung derselben ist. Alte und neuere Musik können und sollen in wohlbemessenem Verhältnis und harmonischer Vereinigung verbunden werden, um

---

[1]) Herausgeber des „Hymnal noted", „Primer of Plain-Song", The Psalter noted" und vieler anderer Werke. Er componierte auch für die Kirche und gab Compositionen von Palestrina, Orlando di Lasso ꝛc. heraus. Er besuchte die Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereines in Regensburg 1879 und hielt später einen Vortrag darüber in England.

[2]) Plain-Song ist der Ausdruck, den die Protestanten anzuwenden lieben, vielleicht ist er mittelalterlich. Wir Katholiken sagen gewöhnlich Plain-Chant.

den allgemeinen Zoll der Anbetung, des Lobes und des Dankes gegen Ihn zu vermehren, dessen Ehre und Herrlichkeit die Gregorian Association mit all ihren Bemühungen zu vermehren wünscht."

Der Herzog von Newcastle ist Präsident des Vereines und unter seinen Ehrenmitgliedern finden sich drei oder vier englische[1]) und schottische „Bischöfe", zwei Mitglieder des höheren Adels, England's wohlbekannter Musiker Sir John Stainer, Mus.-Doc., Professor der Musik an der Universität zu Oxford, und verschiedene andere hervorragende Personen aus der Geistlichkeit und Laienwelt. Ungefähr 3000 Personen sind dem Verein seit seiner Gründung als Mitglieder beigetreten, darunter viele tüchtige Chorregenten, Organisten und Componisten, einige derselben ausgezeichnet mit den Universitäts-Graden eines „Bachelor of Music" oder „Doctor of Music".

Einige Jahre hindurch gab der Verein das „Gregorian Quarterly Magazine" heraus; doch hat dasselbe jetzt aufgehört zu erscheinen.

Der Verein veröffentlichte unter anderem:

1. „The English Gradual compiled from ancient sources."

2. „Mass in Festis Solemnibus from the Graduale Romanum, Regensburg 1873."

3. „Mass »pour les doubles majeurs« from the »Parvissien Note du Diocèse de Rouen, 1869«."

4. „Plain-Song Settings for Introit, Gradual, Offertory, Praeface etc."

5. Communion Service arranged from Palestrina's Mass »Aeterna Christi Munera«."

Man ersieht hieraus, daß der Verein kein Bedenken trägt, katholische Musik und katholische Ausdrucksweisen anzunehmen.

Soviel wir haben in Erfahrung bringen können, wird jährlich eine Festlichkeit in der St. Paul's Cathedrale abgehalten und

---

[1]) Einer derselben ist Dr. King, Bischof von Lincoln, dessen Proceß vor dem Anglicanischen Gerichtshof jüngst so viel Aufsehen erregt hat.

bei diesen Gelegenheiten stellt der Verein einen Chor von 1000 oder vielleicht 1500 Stimmen, die von der Orgel und Blechblasinstrumenten begleitet werden. Diese Festlichkeiten werden zahlreich besucht und haben viel zur Verbreitung des gregorianischen Gesanges unter den Anglicanern beigetragen. Vor einigen Jahren waren wir bei einer der Proben anwesend, erhielten aber keinen sonderlichen Eindruck von der Aufführung wegen der Schwerfälligkeit des Chores; Massenchöre sind eine Landeseigenthümlichkeit.

Das Werk ist so lebhaft betrieben worden, daß gegenwärtig der Verein in Wahrheit sagen kann, gregorianischer Gesang werde in unzähligen anglicanischen Kirchen gepflegt. In Folge der Verschiedenheiten der Lehre (!!) und des Ritus, die unter den Tractarianern ebenso wie in den andern Zweigen der Staatskirche, der „Tiefkirche", der „Breitkirche" und dergl. besteht, zeigt auch die Musik bedeutende Verschiedenheiten, je nach Haltung, die der Clerus einer bestimmten Kirche angenommen hat. Im Allgemeinen kann man die Ritualisten in „extreme" und „gemäßigte" eintheilen. In allen Kirchen werden, wie wir vernehmen, zum wenigsten die gregorianischen Psalmtöne gesungen, im Übrigen herrscht große Verschiedenheit. Leider bedienen sich viele Organisten einer durchaus modernen und verzierten Begleitung, häufig von prunkhaftem und theatralischem Gepräge, voll von Läufen, Trillern, u. s. f.; ganz zu schweigen von der auffallenden und auf Überraschungen angelegten Registrierung. Doch gibt es auch solche, die ihre Begleitung mit den Kirchentonarten in Übereinstimmung halten; und die Leiter der Bewegung machen alle Anstrengungen, richtige Anschauungen über diesen Punkt zu verbreiten.

Der Verein ist der Ansicht, Choral sei „für den Gemeindegesang geeignet." Wir vermuthen, es ist von den Psalmtönen und anderen verhältnismäßig leichten Formen des Chorals die Rede. Es ist uns nicht bekannt, wie weit man in dieser Richtung erfolgreich gewesen ist; aber wir wissen wohl, daß es sehr

schwer ist, eine Gemeinde dahin zu bringen, daß sie auch nur leichte Lieder moderner und volksthümlicher Art in anständiger Weise singt. Indessen gehören die anglicanischen Kirchenbesucher meist den höheren Classen an — in London insbesonders ist ein Mann oder eine Frau aus dem Arbeiterstande in einer anglicanischen Kirche in der That eine rara avis — während unsere katholischen Kirchen mit Armen überfüllt sind.

Obschon wir eigentlich von dem gregorianischen Gesang handeln, müssen wir doch auch einige Bemerkungen über die gebräuchliche harmonische Musik, Chorverhältnisse u. s. w. beifügen, da ohne das die Sachlage nicht völlig verstanden werden kann.

Was nun zunächst die harmonische Musik angeht, so bedient sich die „extreme" Partei, in Nachahmung des leider Gottes in unseren katholischen Kirchen herrschenden Styles, einer Musik von entschieden theatralischer Haltung — „Communion Services", „Anthems" 2c. den Messen und anderen Werken von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Hummel Gounod, u. s. f. entnommen. Die „gemäßigte" Partei andererseits begnügt sich mit der sogenannten „Catedral Music", die hauptsächlich von englischen Componisten neuerer Schulen herrührt. Solo-Gesang spielt eine hervorragende Rolle in anglicanischen Kirchen, besonders in den Cathedralen und anderen Kirchen, wo gute berufsmäßige Sänger (Männer und Knaben) angestellt sind. Die Orgel[1]) nimmt eine bevorzugte Stellung ein. Die Cathedralen und größeren Kirchen haben meist prachtvolle Werke von vorzüglichster Bauart und großer Bequemlichkeit für den Spieler. Sie sind ausnahmslos am Ostende der Kirche aufgestellt, möglichst nahe beim Chor. Die Organisten sind meist ausgezeichnete Spieler, viele von hohem Rang in der musikalischen Welt. Während demgemäß begleitete Musik die Regel bildet, ist doch auch der a capella-Styl nicht vernachlässigt und die besseren Chöre führen oft prachtvolle Compositionen

---

[1]) In einigen Kirchen gibt es auch ein Orchester.

von Meistern der englischen Schule auf, beispielsweise von Christopher Tye (1520—80), Thomas Tallis (1529—85), W. Byrd (1539—1623).

Der uns zur Verfügung stehende Raum gestattet uns nicht, näher auf die verschiedenen Stylarten einzugehen. Wer nähere Auskunft über die in den anglicanischen Kirchen angewandte Musik wünscht, dem empfehlen wir, den von Novello, Ewer & Co., London und New-York, herausgegebenen „Catalogue of Sacred Music with English words" zu Rathe zu ziehen. Ihrer Gesammthaltung nach müssen wir die in anglicanischen Kirchen übliche Musik als religiöse oder „Oratorien-Musik" bezeichnen, nicht als kirchlich in unserem Sinn. Der mehrfach erwähnte Verein verlangt Übereinstimmung der harmonischen Musik mit dem gregorianischen Gesang. Aber die Mehrzahl der anglicanischen Musiker scheint diese Forderung zu mißachten. Jedenfalls ist der gebräuchliche Styl derselbe wie von jeher. Marbeck, einer der Tonsetzer der alten englischen Schule, versah im Jahre 1550 die neue englische Liturgie („Book of Common Prayer") mit Choralmelodien, und die englischen Componisten folgten für eine lange Zeit der alten Überlieferung; aber mit der Entwicklung weltlicher Musik wurde eine leichtere Musikgattung eingeführt. Vielleicht beziehen sich unsere anglicanischen Freunde, wenn sie vom Choral als „genehmigt" sprechen, auf Marbeck's Verfahren und die Richtung ihrer alten Componisten.

Vermöge der großen Anzahl von befähigten Lehrern und hinreichender Geldmittel haben die Anglicaner keine Schwierigkeit, ihre Chöre einzurichten und zu erhalten. Die Chöre sind regelmäßig aus Männern und Knaben zusammengesetzt und gemäß alter katholischer Überlieferung in Talar und Chorrock auf beiden Seiten des Chores der Kirche innerhalb der Cancellen (Chancel) aufgestellt;[1]) daher der Name Chancel- oder weiße Chöre. In den meisten Kirchen ist Gottesdienst mit Chor-

[1]) Wenn die Chöre bei Festlichkeiten vergrößert werden, müssen natürlich besondere Einrichtungen getroffen werden.

gesang Morgens, Nachmittags und Abends, jeder anderthalb bis zwei Stunden und länger dauernd. Dieselben sind zahlreich besucht von den oberen Classen. Die Unkosten einzelner Chöre sind ungeheuer; so ersehen wir aus einer uns vorliegenden Berechnung, daß ein hervorragender Londoner Chor, der aus 25 Sängern besteht, jährlich 20.000 Mark kostet; und das ist noch nichts im Vergleich mit den Kosten der Chöre an Cathedralen mit ihren Stiftungen, Capiteln und dergleichen. Man sagt, daß in den anglicanischen Kirchenchören Londons im Ganzen ungefähr 20.000 Chorknaben sind.

Es wird für unsere katholischen Leser tröstlich sein zu erfahren, daß manche anglikanische Kirchenmusiker, gleich so vielen Geistlichen, auf all ihre weltlichen Vortheile verzichtet und sich demüthig der katholischen Kirche unterworfen haben. Wäre es nicht außerhalb unserer Aufgabe, so könnten wir eine Liste derselben geben; so aber müssen wir uns begnügen zu sagen, daß sich in derselben Doctoren und Baccalaurei der Musik, Componisten, Chordirigenten, Organisten und Sänger befinden.

Es möge hier noch „The Plainsong and Mediaeval Music Society“ Erwähnung finden, obschon dieselbe für „rein antiquarische“ Zwecke gegründet ist. Die Gesellschaft beabsichtigt:

1. Eine Vereinigung zum Zwecke gegenseitiger Belehrung für Freunde des Chorals und mittelalterlicher Musik in England zu bilden und eine Verbindung zwischen diesen und denen anderer Länder herzustellen.

2. Veröffentlichung von Nachbildungen wichtiger Handschriften, von Übersetzungen fremdsprachlicher Werke über den Gegenstand, von Anpassungen des Chorals für diese englische Liturgie, und von andern Werken derart.

3. Herstellung eines Catalogs aller gregorianischen und mensurierten Musik in England bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

4. Bildung eines kleinen Musterchores, um Proben des Chorals und mittelalterlicher Musik zu geben.

Der jährliche Beitrag für Mitglieder ist 20 Shilling, für Theilnehmer $2^1/_2$ Shilling.

Das wichtigste Werk, welches die Gesellschaft herausgegeben hat, ist „The Musical Notation of the Middle Ages“, eine Sammlung von 20 photographischen Nachbildungen aus Handschriften des 10.—16. Jahrhunderts. Dasselbe ist im 3. Heft der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ 1890 besprochen worden.

Schriftführer der Gesellschaft ist H. B. Briggs, Esq. 14, Westbourne Terrace Road, London W.

XLIII.

In Belgien hat man die Verbesserung der Kirchenmusik eher angestrebt, als man in Deutschland an eine Reform dachte. Thatsache ist, daß in der Mechliner-Diöcese bereits im 4. Jahrzehnt dieses Jahrhunderts mit allem Fleiß und mit Sorgfalt neue Choralbücher ediert wurden und zwar durch den Cardinal-Erzbischof Sterckx, welcher für die gute Sache überhaupt sehr eingenommen war. Für diese Herausgabe waren besonders thätig de Voght, Professor am Knabenseminar zu Mecheln, ferner Bogaerts, jetzt General-Vikar in Lüttich u. a.

In dieser Zeitperiode waren diese Männer mit der Reformfrage stets beschäftigt.

Im Jahre 1872 erschienen zu Brüssel die Antiphonarien des hl. Gregor, ein Facsimile des Manuskriptes von S. Gall. Der Herausgeber war der Jesuit L. Lambillotte, ein tüchtiger Archäologe.

Als berühmter Vorkämpfer der Reform gilt in neuester Zeit L. Lemmens, geb. 1823 als Sohn eines Organisten in Zoerle-Parwys in Flandern. Seine Musik-Studien machte er am Conservatorium zu Brüssel unter dem zu seiner Zeit berühmtesten Musikhistoriker Fétis[1]), auf dessen Rath er seine Orgelstudien in Deutschland bei Adolf Hesse in Breslau, nach einjährigem Aufenthalte dort, vollendete. Nachdem er im Jahre 1849 wieder in sein Vaterland zurückgekehrt war, wurde er Professor am Conser-

[1]) Siehe oben S. 257.

vatorium zu Brüssel, wo er viele ausgezeichnete Schüler heranbildete, unter denen die Besten waren die bekannten Orgelcomponisten zu Paris, A. Guilmant und M. Widor. Im Jahre 1869 gab er seine Professur auf und reiste mit seiner Frau, einer Engländerin, nach England, wo er beiläufig 20 Jahre concertierend und componierend lebte.

Während Lemmens noch in England weilte, floh im Jahre 1870 F. G. Gevaert, aus Furcht vor der Besetzung der Deutschen, aus Paris und kehrte nach Gent zu seiner Familie zurück. Er war geboren 1828 in Huysse bei Aldenerd. Nachdem er das Conservatorium zu Gent absolviert hatte, verlegte er sich auf die Musikgeschichte und auf das Studium des gregorianischen Gesanges. Bald veröffentlichte er eine Methode, wie man diesen Gesang nach den gebräuchlichen Regeln der Harmonie begleiten müsse. Nachdem er sich aber in das Studium des Chorals vertieft hatte und zur Erkenntniß gekommen war, daß die harmonische Begleitung durchaus diatonisch sein müsse, sehnte er sich bald nach einer besseren Herausgabe. Diese begann unter Mitwirkung Van-Damme's, seines Freundes und Schülers in der diatonischen Harmonie, unter dem Titel „Vade mecum de l'Organist“. Nach dem Tode Fétis im Jahre 1871, als Gevaert einen Ruf als Director des Conservatoriums zu Brüssel erhielt, wurde diese Publication leider nach dem 4. Hefte unterbrochen.

Da Van-Damme damals bei den Fachmusikern noch unbekannt war, sah sich derselbe nach einem bedeutenden Musiker um, um gedachtes Werk abzuschließen, und er gewann hiefür Lemmens[1]),

[1]) Lemmens gab damals drei Sonaten für Orgel heraus. In einer derselben verwerthete er in freier Weise chromatiisch, größtentheils aber auf die Grammatik sich stützend, die Sequenz „Victimae paschali“. Das rügte Van-Damme gerade heraus in einem Schreiben an ihn, indem er kühn behauptete, die diatonische Begleitung dieses Gesanges, wie er (Van-Damme) sie gemacht habe, sei viel schöner als jenes — des großen Künstlers — Werk. Er antwortete einfach darauf: „Kommen Sie nach London, damit wir über diese Angelegenheit uns besprechen können.“ „Ich trat“, so schreibt mir Can. Van-Damme, „im August 1876 meine Reise an; nicht wenig Mühe hatte ich,

der auch den Beschluß faßte, in Belgien eine Kirchenmusikschule zu gründen.

Das geschah im Jahre 1878 wirklich unter dem Protectorate des Cardinal-Erzbischof Dechamps und der anderen belgischen Bischöfe. Von allen Seiten strömten Schüler herbei, nicht nur aus Belgien, sondern sogar aus Frankreich, Holland, Spanien, Italien. Im Jahre 1880 wurde der Gregorius-Verein gegründet und im folgenden Jahre begann die Musica sacra von Belgien ihren ersten Jahrgang. Leider starb Lemmens schon 26. Jänner 1881[1]. Durch sein Ableben wurde der Fortbestand der jungen Schule in Frage gesetzt. Allein auf den Rath des Can. Van-Damme ernannte der Cardinal Dechamps im Einverständnisse mit den übrigen belgischen Bischöfen als Director der Kirchenmusikschule Edgar Tinel (geb. 1854 zu Sinay in Flandern als Sohn eines Schullehrers und Organisten). Seine Musikstudien machte dieser am Brüsseler Conservatorium unter Gevaert und anderen tüchtigen Lehrern.

Außer der Leitung seiner Schule hat er auch noch die Inspection über die Musikschulen, welche fast in allen Städten Belgiens auf Staatskosten unterhalten werden. Daher der Umstand, daß ihm zum Componieren nicht viel Zeit übrig bleibt. Er ist ein ausgezeichneter Componist; er componierte sowohl Kirchensachen im cäcilianischen Style[2], als auch Cantaten und Oratorien. Soeben (1891) gehen die Berichte durch die musikali-

---

bis ich ihn endlich zur Überzeugung brachte, daß für die Begleitung des Chorals die diatonische Harmonie angewendet werden müsse.

Weil er jedoch noch einen großen Cyklus Concerte zu geben hatte, kam es zu keinem praktischen Beschluß. Als ich nun in den Osterferien 1877 wieder nach London kam, sagte mir Lemmens beim Abschiede: Nicht nur Ihren Wünschen werde ich nachkommen, sondern noch mehr beabsichtige ich zu thun. Ich bin reich und habe somit für meine Familie genug gesorgt, nun will ich nur für Gott allein arbeiten. Ich werde nach Belgien zurückkehren und daselbst eine Kirchenmusikschule gründen!"

[1]) Über das Orgelspiel Lemmens, siehe oben S. 172.

[2]) Vgl. Battlogg, „Kirchenchor" 1887. Nr. 5. Bergmeier, „Führer durch die cäcilianische Kirchenmusik" S. 52.

schen Blätter über sein Oratorium „Franciscus“, das überall, wo es aufgeführt wurde, einen wahren Beifallssturm hervorgerufen hat.

Jetzt schreibt er ein zweites großes Oratorium „Die heil. Godoliere“. Seine Schüler sind sehr gesucht. Die Domorganisten in Gent (De Groote) und Namur (A. Desmet) und der Domkapellmeister in Mecheln (Vanhoutte) sind Schüler Tinel's. Tinel gilt als ein weit besserer Director der Schule als selbst Lemmens.

Oben geschah auch Gevaerts, eines sehr gelehrten Musikers der Gegenwart, Erwähnung. Dieser Mann thut direct und geradeaus wenig für die Reform der Kirchenmusik; jedoch indirect wirkt er dafür durch seine Unterstützungen und Empfehlungen, durch Herausgabe einer Geschichte des gregorianischen Gesanges, in der besonders erörtert wird, inwieweit er mit der griech.-röm. Musik zusammenhängt; endlich dadurch, daß er die richtige Harmonisation lehrt und vertheidigt. Es mag auffällig sein, daß man auf diesen letzten Punkt ein so großes Gewicht legt. Allein der Brennpunkt der Reform ist in Belgien der gregorianische Gesang, und dieser wird fast ausnahmsweise harmonisiert aufgeführt. Die Belgier legen wenig Gewicht auf die Wiedereinführung der alten Polyphonie, welche so manche aus ihnen, selbst Can. Van-Damme, für eine nimmer belebbare, todte Sprache halten. Um diese zu verstehen, so sagen sie, müsste man eine Jahre lange Schule durchgemacht haben, was nur Wenigen möglich ist.

Derselben Ansicht ist Gevaert, der in seinem epochemachenden Werke: „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ (Préface p. XI.) schreibt: „Die besseren Schöpfungen Palestrina's sind nur noch für die Gebildeten da, während die einfachen Gesänge des hl. Ambrosius noch Tag für Tag in unsern Tempeln die einzige künstlerische Nahrung der besseren Christen sind“. Derselben Ansicht ist auch Tinel. — Deutsche Recensenten haben von den Kirchenwerken Tinel's gesagt, daß sie „durchwegs modern“ seien, was ihnen so viel als Tadel gilt.

Tinel weiß wohl, daß er **modern** schreibt, er will aber

auch, wie Van-Damme sagt, „modern schreiben, und nicht eine vergangene Musikepoche repristinieren“.

Es gibt nur Eine Kirche in Belgien, in welcher größere Werke der sogenannten Alten häufig aufgeführt werden. Es ist dies der Dom zu Tournai unter dem Domkapellmeister Domkapitular Maton und Canonicus Durez, mit einem gemischten Chore von beinahe 80 Stimmen. Die größeren Städte mit ihrer Instrumentalmusik verbleiben meist beim alten Schlendrian. In minderen Städten und Ortschaften steht es jedoch besser, indem, was für die Zukunft sehr erfreulich ist, die Erziehung der Jugend fast überall in den Händen der Reformmusiker liegt.

Nebst den schon Genannten ist ferners zu erwähnen Van-Damme, Canonicus und Professor am großen Seminar zu Gent und Redacteur der belgischen „Musica sacra“, ein Mann, der für die Reform der Kirchenmusik in Belgien in jüngster Zeit wohl etwa unter Allen, die hiefür gewirkt haben, die größten Verdienste hat. Er ist ein durchgebildeter Musiker, in der polyphonen Kirchenmusik ebenso wie auf dem Gebiete des Chorals. Er gehört der strengsten Richtung an, wie schon aus den wenigen Artikeln, durch seine Feder geschrieben, erhellt, welche ich ab und zu in meiner Vierteljahrsschrift aus der belgischen „Musica sacra“ gebracht habe. Meinen geehrten Lesern ist Van-Damme schon seit langem bekannt; auch habe ich oben schon bemerkt, daß er Belgien mit Choralschulen gleichsam übersäet hat.

Van-Damme ist geboren 1832 in St. Laureins in Ostflandern, wo sein Vater Lehrer und Organist war. Sein Vater verwehrte ihm das Musikstudium, weil, wie er richtig urtheilte, er nur Musik betreiben und nichts anders studieren würde.

Van-Damme ist also in der Musik Autodidakt, mit Ausnahme der 6—7 Stunden in der Harmonisation des Chorals, die er von Gevaert erhielt. Im Jahre 1869 erhielt er einen Ruf nach Gent, und dociert seither am Seminar Choral, Harmonie und Orgelspiel, dann später Kirchengeschichte, nunmehr auch seit 4 Jahren, noch hl. Schrift und hebräische Sprache.

Schließlich möge noch genannt werden Peters Christian, (jetzt Fr. Bruno, Mitglied der Schulbrüder in Belgien), ein tüchtiger Componist und Orgelvirtuos. Er ist zwar ein geborner Deutscher, den ich aber dennoch unter den Belgiern aufzähle, weil er in Belgien seine Werke geschaffen hat und dort für die Reform wirkt. — Ferners Waldeghem, van R. J., der sich durch die Herausgabe der Hauptwerke belgischer Meister während des 14., 15., 16., und 17. Jahrhunderts ausgezeichnet; ein großartiges Unternehmen, eine Riesenausgabe wahrlich ist der Trésor Musicale. Das Werk erschien seit 1865 in Lieferungen (jährlich zwei). Genannt muß auch werden der Cäcilianer Housian C., über welchen zu vgl. Witt's mus. s. 1885 n. 8 und 9 (S. 110 f.). — Über Lemmens, Gevaert, Tinel, siehe bei Riemann Musiklexikon, Leipzig 1882, über die beiden ersteren auch bei Mendel musik. Conversations-Lexikon. Berlin, Heimann 1879.

Was Frankreich betrifft, so läßt sich, außer den sehr tüchtigen Arbeiten der bekannten Gueranger, Dom Pothier und ihrer Mitarbeiter in Solesmes auf dem Gebiete des Chorals, für die Reform der Kirchenmusik nichts Bedeutendes sagen. Allerdings wurde zum öftern die Gründung eines Vereins nach dem Vorbilde des Cäcilienvereins in den deutschen Ländern angestrebt. Der Belgier Van-Damme hatte vor beiläufig 7—8 Jahren auf den in Nordfrankreich tagenden Katholikenversammlungen für gedachte Gründung Propaganda gemacht. Allein es kam nicht dazu. Indeß begegnet man heutzutage auch in Frankreich auf dem Musikalienmarkte viel öfter als früher gediegenen Werken für kirchliche Musik, so daß ein gewisser Fortschritt auch auf dem Gebiete der polyphonen Musik nicht zu verkennen ist, wie ich dieß schon oben Seite 234 und 258 erwähnt habe. Die Zeitschrift „Musica sacra", welche in Toulouse erscheint, (redigiert von A. Kune, Domkapellmeister in Toulouse, geboren in Cintegabelle, Departement de la Haute-Garonne) hat 12 Jahrgänge hinter sich; findet aber zu wenig Abnehmer, als daß sie sich allein über Wasser halten könnte. Dagegen haben die bel-

gische „Musica sacra“ und der Courrier de St. Grégoire in Lüttich zusammen an 200 Abonnenten in Frankreich.

XLIV.

Werfen wir einen Blick auf Italien, das Land der Palestrina's, Viadana, Vanini u. s. w. Auch dort hat sich der sogenannte Concertstil in den Kirchen eingenistet; wie ich schon oben erwähnt habe. Ausgehend vorzüglich von Neapel (Scarlatti — siehe oben Seite 178) hatte die dramatische Musik bald in den meisten Kirchen der Halbinsel Platz gegriffen. In dem berühmten Stabat mater von Rossini glaubte man die für die Kirche passende Art der Musik gefunden zu haben, und nach diesem Vorbilde wurden Messen, Psalmen u. s. w. componiert. An Stelle der Orgel trat, wenigstens bei den größeren kirchlichen Festen das Orchester, oder, wenn ein Orchester nicht zu erlangen, suchte man die Orgel umzubauen und ihr einen orchestralen Anstrich zu geben. Es gab zwar einen oder den andern Componisten z. B. Teodulo Mabellini, Jacopo Tomadini, Angelo Catelani, welche es verstanden, auch in den Concertstyl Ernst und Würde hineinzulegen; aber diese Compositionen waren — gerade weil solid — nicht die vom Clerus und Volk bevorzugten. Es widerstanden zwar ferner eine Zeit lang die Centren der Kirchenmusik (Rom, Venedig, Mailand, Bologna) und suchten an den glorreichen Traditionen der Vergangenheit festzuhalten; aber auch diese wurden allmählig in den Verfall hineingezogen. In den letzten 40 oder 50 Jahren sodann — und dieser Zustand dauert noch an vielen Orten fort[1]) — waren die Dinge soweit gediehen, daß jede Tradition jener alten italienischen Schule, welche Italien so glorreich gemacht und an die Spitze der übrigen Nationen gestellt hatte, derart verschwunden, ja ausgemerzt, war, daß man für eine Messe des 16. Jahrhunderts nicht blos keinen Geschmack und

---

[1]) So schreibt mir der Kirchenmusikschriftsteller Bonuzzi von Verona.

kein Verständnis mehr hatte, sondern sich auch nicht einmal an ihren Aufbau erinnerte, noch auch an ihre Idee und Tonalität.

In den zwei letzten Decennien begann jedoch ein Umschwung, und zwar ein sehr erfreulicher, der immer mehr an Ausdehnung gewinnt.

Unter denjenigen, welche für denselben gearbeitet haben, ist zu nennen: Don Ambrogio Amelli, geb. zu Mailand 1848, zum Priester geweiht 1870. Er hat unstreitig für die Reform der Kirchenmusik in Italien das meiste Verdienst. Sein Reform-Programm entwickelte er zum ersten Mal im Jahre 1874 in einer zu Venedig gehaltenen Rede, gründete im gleichen Jahre noch eine kirchliche Gesangschule in Mailand (die „Scuola di S. Cecilia") und gab seit 1877 die Musica sacra von Mailand heraus, deren Redaction bis zu seinem Eintritt in Monte Cassino 1885 in seinen Händen blieb. 1879 gründete er den „italienischen Cäcilienverein". Der Congreß von Arezzo im Jahre 1882 kam hauptsächlich durch seine Bemühungen zu Stande. Neuestens nahm er an dem im April 1891 in Rom abgehaltenen Congreß zu Ehren des hl. Gregorius M. hervorragenden Antheil. Als Archivar von Monte Cassino macht er sich um die Durchforschung des dortigen reichen Archivs sehr verdient. Der erste Band des von ihm edierten Spicilegium Cassinense erschien 1888. An kleineren Schriften gab er noch als Weltpriester heraus „D. Thomae Aquinatis, de arte musica", nach einem Codex der Universität von Pavia 1880; dann, nach Codices der Bibl. ambrosiana in Mailand, wo er gleich nach seiner Priesterweihe als Vice-Custos angestellt worden, edierte er 1883 das Antiphonarium Ambrosianum. Die 1885 von ihm begonnene Zeitschrift „Guido Aretinus" konnte sich nicht halten. — Amelli kämpfte vorzüglich für die Reinheit der Choralmelodien und war von vornherein ein warmer Freund der Pothier'schen Ausgabe, die kürzlich beim Gregorius-Congreß zu Ehren gekommen.

Die Arbeiten Amelli's in Mailand nahm Giuseppe Galli-gnani auf, der zu Recanate geboren, nachdem er am Lyceum

Rossini in Bologna seine musikalischen Studien gemacht hatte, 1883 Kapellmeister am Mailänder Dome wurde. Er wirkt für die Reform sowohl durch seine Betheiligung an der italienischen Musica sacra (rivista liturgica musicale), wie ich oben schon erwähnt habe, als auch praktisch als Componist und Dirigent. Er hat mehrere Messen und Motetten componiert, und huldigt einer guten Richtung. Wenn dieselben auch in Bezug auf Melodie und Harmonie modern gehalten sind, so tritt dennoch, was Rhythmus, Textdeclamation und freie Durchführung der Stimmen anlangt, der Geist der alten classischen Polyphonie hierin zu Tage[1]); als Dirigent sage ich ferner: Gallignani hat schon des öftern Messen des großen Palestrina sowohl in genanntem Dome, wie auch anderswo aufgeführt und jedesmal unter dem allgemeinen Applaus des Publicums und der Tagesblätter, selbst die liberalen nicht ausgenommen.

Das Gleiche ist zu sagen von Giovanni Tebaldini, der von Sr. Eminenz dem Patriarchen von Venedig vor einigen Jahren berufen wurde, die schola Cantorum zu leiten und der nun eine tüchtige Anzahl von Knaben und erwachsenen Sängern trefflich anleitet, um die Schönheiten des gregorianischen Gesanges und der Compositionen der alten Meister der venetianischen und anderer italienischer Schulen zum Ausdruck zu bringen. Schon zu wiederholten Malen gab er mit seinen Schülern öffentliche Aufführungen zur vollen Zufriedenheit aller, welche das Vergnügen hatten, seine Sängerschule zu hören. Und — wie uns Augenzeugen berichten — allgemein war das Erstaunen, als man die verborgenen und zarten Schönheiten des liturgischen Gesanges vernahm.

Man darf hoffen, daß sowohl Gallignani als Tebaldini durch ihr Beispiel den Ideen einer gesunden Reform der Kirchenmusik gewaltigen Impuls verleihen.

Ein anderer Dirigent, der dem verdorbenen Geschmacke des italienischen Publicums betreffs der hl. Musik aufzuhelfen sich

[1]) Siehe meine Vierteljahrsschrift Jhrg. VI. S. 151.

bemüht, ist der treffliche Polleri aus Genua. Polleri geht vielleicht langsamer vor als die Anderen, aber, abgesehen davon, daß ihm nicht jene Mittel zu Gebote stehen, über welche die zwei früher erwähnten Kapellmeister verfügen, hat er auch größere Gegner; überdies steht Orgel und Kapelle der Immaculata zu Genua erst kurze Zeit unter seiner Leitung; aber er ist entschlossen, auf jenen Punkt zu kommen, welchen die Würde des Hauses Gottes beansprucht, und er wird sein Ziel erreichen.

Ferner ist rühmend zu erwähnen der Priester und Domcaplan zu Verona Antonio Bonuzzi, Mitarbeiter der „Verona Fedele" auf musikalischem Gebiete, der durch seine storia dell' Arte Organaria in Italia und durch viele kirchenmusikalische Artikel in verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften und Tagesblättern sich rühmlich hervorgethan hat.

Ein anderer Schriftsteller auf musikalischem Gebiete und ein Vorkämpfer für die Reform ist der sehr gelehrte „Puer dell' Osservatore Cattolico" von Mailand; dieses Pseudonym birgt einen Jesuiten aus Padua.

Die größten Verdienste um die Reform der Kirchenmusik in Italien hat gegenwärtig wohl der Jesuit Angelo de Santi, der durch seine schriftstellerischen Arbeiten und als Präsident der im Jahre 1889 zu Soave bei Mantua gegründeten Vereinigung zur Reform der Kirchenmusik in Italien[1]) zwar auf weite Kreise wirkt, aber vorzüglich Rom als Feld seiner Thätigkeit hat.

Ich habe mich in meiner Vierteljahrsschrift schon einmal ausgesprochen über die gegenwärtigen kirchenmusikalischen Zustände Roms (Jhrg. III. S. 22 ff.). und habe das Gute, was dort noch zu finden ist, angedeutet (— man hört, wenn auch zu seltenen Zeiten, noch polyphone Schöpfungen des 16. Jahrhunderts; die Musikchöre befinden sich noch in der Nähe der Altäre, die Sänger erscheinen noch mit dem Chorrocke angethan und bekunden so die Zusammengehörigkeit mit dem celebrierenden Priester; auch ist der Gebrauch der Instrumente, ausgenommen die Orgel,

[1]) Siehe meine Vierteljahrsschrift Jhrg. IV. S. 181. f.

in der Kirche verboten). Aber nichts destoweniger gilt auch von der Kirchenmusik Roms, das, was ich oben an demselben Orte gesagt habe. An den großen Basiliken Roms und anderen öffentlichen Kirchen ist die Reform noch wenig in Angriff genommen worden, und ist namentlich der Vortrag des gregorianischen Kirchengesanges vielfach weder den Gesetzen der Kunst und Ästhetik noch den Vorschriften der Kirche entsprechend. Selbst ob des Verbotes der Instrumente für die Kirche wußte man sich zu helfen; man verschaffte sich Orgeln, welche in ihren Registern die verschiedenen Streich- und Blasinstrumente nachahmten[1]; und wie die Organisten darauf zu spielen pflegen, habe ich auch anderswo (Jhrg. III. S. 26) schon ausgesprochen.

In dem letzten Decennium jedoch ward die Reform-Idee,

---

[1]) Seitdem Serassi in die Orgel einen Schwarm sogenannter Concert-Register ersonnen hatte, welche er theilweise vervollkommnet, theilweise neu erfunden hatte — wollten auch die kleinsten Orgeln damit versehen sein. Um den neuen Ankömmlingen Raum zu geben, mußte die Orgel der Vorfahren, die Orgel mit dem feierlichen, majestätischen Klange, sich einschränken; die Principale besonders wurden zart geschnitten und verloren die Hälfte ihres Durchmessers; dadurch wurde der Klang des hl. Instrumentes, seiner runden Fülle beraubt — schwach und schreiend. Die Orgelbauer nannten ihre Instrumente auch mit Vorliebe „Orchesterorgeln." Die Organisten waren keine Organisten mehr, sondern vielmehr Pianisten, die ihr Instrument vorzüglich dazu gebrauchten, um die Effecte des Orchesters so viel als möglich nachzuahmen.

Eine Besserung trat erst in der letzten Zeit ein, nachdem Männer, die für die Reform der Kirchenmusik überhaupt begeistert waren, gegen das concertmäßige Orgelspiel ebenso wie gegen den verfehlten Orgelbau in Italien den Feldzug eröffnet haben, so Constantino Remondini von Genua, Guerrino Amelli von Mailand, und Antonio Bonuzzi von Verona Remondini verstand es auch, in dem Engländer Giorgio Trice, der sich bleibend in Genua niedergelassen hatte, einen Mann zu finden, der eine Orgelbauerei errichtete, und die Orgeln wieder mit soliden Registern, wie dies in der alten Zeit geschah, herzustellen begann; Trice nennt sie „liturgische Orgeln".; er hat solche, und zwar in ganz vorzüglicher Weise, hergestellt in Soave bei Mantua, in der Unbefleckten-Empfängniskirche in Genua u. s. w.

Als die besten Organisten der Gegenwart in Italien, welche sich eines kirchlichen Orgelspiels befleißen, gelten Philipp Capocci in Rom, Enrico Bossi in Neapel, und Polleri in Genua.

welche in der Theorie ja jederzeit von Päpsten hoch gehalten wurde, wie ich ebenfalls an verschiedenen Stellen meiner Vierteljahrsschrift schon gesagt habe, auch in die That übergesetzt.

Einen großen Antheil hiebei hat die in der deutschen Nationalkirche All' Anima zu Rom durch Dr. Witt gegründete Scuola Gregoriana, von der ich ebenfalls öfter schon gesprochen habe[1]) und der hochverdiente Director derselben Dr. Müller[2]).

Die Scuola Gregoriana bringt in der Kirche St. Maria all' Anima an Sonn- und Festtagen beim Hochamte, außer dem Chorale, Werke im Palestrina-Stile und Werke von Autoren des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins und von Greith zur Aufführung. Zu Anfang dieses Jahres erhielt die Kirchenmusik der Anima aus dem Munde des hl. Vaters das ausgezeichnete Epitheton: „Musica bella".

Die Reform der Kirchenmusik hat ferner in mehreren kirchlichen Bildungsanstalten und Klöstern Roms bereits schöne Blüthen hervorgebracht. Sehr schön singen z. B. den Cantus gregorianus die PP. Dominicaner (zumal die Irländer in St. Clemente); die PP. Benedictiner in St. Paul; vorzüglich schön, correct und fein singen die Zöglinge (Cleriker) des Seminario Francese in der Kirche der hl. Clara und die des Germanicum.

Auch die Zurückrufung des Kapellmeisters der Sixtina, Mustafa, nach Rom, der an verschiedenen Orten des Auslandes die Pflege der italienischen großen Meister wahrgenommen hat, ist ein Schritt vorwärts in die Reform.

Das größte Verdienst indeß gebührt, wie schon gesagt, dem Jesuiten P. de Santi. P. Angelo de Santi, S. J., ist geboren zu Triest 1847. Er trat 1863 in den Orden der Gesellschaft Jesu, und zwar in die venetianische Provinz. Die Revolution und der Regierungswechsel in Italien nöthigten ihn, die humanistischen, philosophischen und theologischen Studien, theils in Österreich und Deutschland, theils in Frankreich zu machen, wo derselbe

---

[1]) Vierteljahrsschrift Jhrg. III. S. 29. f. und oben S. 263.

[2]) Vgl. oben S. 263, 296.

Gelegenheit fand, musikalischen Aufführungen anzuwohnen und gelehrte Männer über Musik sprechen zu hören. Bald nach beendeten theologischen Studien wurde P. de Santi zum Director des bischöflichen Gymnasiums in Zara ernannt. Hernach ertheilte der heil. Vater dem P. de Santi den sehr ehrenvollen Auftrag, für die „Civiltà cattolica“ in Rom einige kirchenmusikalische Abhandlungen zu schreiben und so entstanden die zwei ersten Artikelserien über die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen in Italien, welche in der Civiltà cattolica erschienen und in der kirchenmusik. Vierteljahrsschrift Dr. Katschthaler's in's Deutsche übersetzt wurden. Eine eingehende Kritik über die Choralschule von Michael Agresti, früher Maëstro di canto fermo in St. Apollinare in Rom und dermalen Canonicus in Andria (Bari) hat derartiges Aufsehen in Rom und ganz Italien erweckt, daß auf Vorstellung des Cardinal-Vicars des heil. Vaters dieser den P. de Santi von Zara nach Rom rufen ließ und demselben, zum Zeichen seines Vertrauens, die zwei römischen geistlichen Seminarien (Semin. Romanum und Pium) anvertraute, indem er ihn zum Director der Schola Cantus Gregoriani an den beiden Anstalten ernannte. Zugleich wurde P. de Santi mit dem ehrenvollen Amte eines kirchenmusikalischen Schriftstellers der Civiltà cattolica betraut. Auch wurde P. de Santi im Jahre 1888 von Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. eingeladen, im Seminario Pio, oder auch genannt Vaticano, eine Schola Cantorum zu gründen und zu leiten. Es ist den Lesern der genannten Vierteljahrsschrift bekannt, auf welchen Erfolg das Seminarium Vaticanum unter der sehr bewährten Leitung des P. de Santi bereits hinweisen kann.

Während der so eifrige Reformator das Seminarium Vaticanum bis heute noch im Cantus Gregorianus und Palestrina-Styl mit aller Frische und Einsicht leitet, hat sich derselbe von der kirchenmusikalischen Direction des anderen Seminars (Seminar. Rom.) ganz zurückgezogen, da eine gründliche kirchenmusikalische Reform für dermalen noch nicht, wegen Mangel an Entgegenkommen, ausführbar erschien. P. de Santi hat auch den berühm-

ten magister choralis von Haberl in das Italienische übersetzt und so auch dadurch sich Verdienste erworben.

XLV.

Über Amerika, beziehungsweise die Vereinigten Staaten Nordamerika's geht mir von befreundeter und auf dem Gebiete der Kirchenmusik Amerika's gewiß competentester Seite folgender Bericht zu: Fehlt es bisher auch noch sehr an musikalisch-tüchtigen und begeisterten Kräften, die sich mit Liebe und Energie um die Reform annehmen, so sind dennoch schon reiche Früchte zu verzeichnen, nicht so sehr in den großen Städten[1]), als vielmehr auf den Kirchenchören kleinerer Gemeinden, auf welchen die Reform um sich gegriffen hat. Das Bemerkenswertheste anlangend die Reform der Kirchenmusik ist Folgendes:

Concilien, die der Kirchenmusik in besonderer Weise ihre Aufmersamkeit geschenkt haben, sind:[2]) Das III. Provincialconcil von New-York 1861, das IV. ebenfalls von New-York 1885, das II. von St. Louis 1858, das III. von New-Orleans 1873, das IV. von Cincinnati 1882, das I. von Milwaukee 1886. Ganz besonders auch: Das II. Plenarconcil von Baltimore 1866, das III. von Baltimore 1884 (Tit. III. Cap. IV „De Musica Sacra"; dann Tit. V. Nr. 150 und 174, wo es von den Seminarien heißt: „Cantus Gregoriani demum habeantur lectiones theoreticae et practicae, quas omnes frequen-

---

[1]) Im großen Milwaukee sangen bis vor zwei Jahren nur die Kapuziner allein kirchlich; jetzt jedoch wird auch in einer englischen Kirche kirchlich gesungen. In der Milwaukeer Kathedrale (an der der hochwürdigste Protector des Amerikanischen Cäcilien-Vereines residirte) wird bis heute hin eine ganz weltliche Musik aufgeführt. — In vielen übrigen Kathedralen wird ebenfalls nicht kirchlich gesungen. Nur in der New-Yorker Kathedrale hat man außer dem „bezahlten" Chore, der nur Mozart, Haydn und ähnliche Compositionen aufführt, einen Knabenchor, der die Wechselgesänge singt. Der Diöcesanpräses von New-York selbst hat nicht einmal kirchliche Musik in seinem Gotteshause.

[2]) Wir führen diese an als Ergänzung dessen, was wir oben SS. 264 ff. geschrieben haben.

tare teneantur: nec ex facili ad sacros ordines admittant Episcopi quos, nulla excusante legitima causa, cantum sacrum neglexisse compererint"). Dann die Synode von Alton (1889), die auch das Programm des Cäcilienvereines ganz und gar vertritt.

Die Bischöfe, die sich besonders um die kirchenmusikalische Reform angenommen haben, sind den verehrten Lesern meiner kirchenmusikalischen Vierteljahrsschrift bekannt, da ich dort Vieles darüber in der Rubrik „Autoritative Stimmen" erwähnt habe. Besondere Erwähnung verdienen: Der hochwst. Herr Martin Marty, O. S. B., Bischof von Dakota (schrieb kirchenmusikalische Aufsätze und hat bei mehreren Generalversammlungen Predigten gehalten); der hochwst. Bischof Dr. B. M. Quaid von Rochester, N.-Y., der einen Feuereifer entwickelt hat für die Reform, bei drei Generalversammlungen predigte und am 25. März 1888 einen classificierten Musik-Catalog herausgab (ein Abdruck des in Irland gebrauchten) mit dem strengen Gebote: Drei Monate nach Empfang des Catalogs keine andere Musik in seiner Diöcese aufzuführen, als die in demselben aufgezeichnete[1]). Der hochwst. Bischof Petrus J. Baltes († 1884) von Alton hat in seinen „Pastoral-Instructionen" des öfteren die kirchlichen Gesetze bezüglich Kirchenmusik klar gelegt und auf genaue Beobachtung derselben in der Diöcese strenge gedrungen. Die Folge davon ist, daß die Diöcese Alton diejenige ist, in der es unter allen anderen Diöcesen der Vereinigten Staaten in kirchenmusikalischer Hinsicht am besten aussieht. Vor circa einem Jahre schrieb ein Cäcilianer: „Quincy ist „die cäcilianische Stadt", weil hier sämmtliche (sechs) Kirchen der strengen Richtung huldigen.

Die hochwst. Bischöfe Dr. G. Gilmour († 1891) von Cleveland und Dr. S. V. Ryan von Buffalo haben durch wiederholte Erlässe die Kirchenmusik in ihren Diöcesen zu verbessern gesucht. Der hochwst. Bischof J. Janssen von Belle-

[1]) Der hochwst. Herr hat aber damit nicht erreicht, was er erreichen wollte.

ville, Ills., verbot strenge (vor zwei Jahren), irgendwelche Musik in den Kirchen der Diöcese in Zukunft aufzuführen, die nicht vom Cäcilienverein gutgeheißen sei. Da man in einzelnen irischen Kirchen seinem Gebote nicht Folge geleistet hat, so drohte er, daß er in solchen Kirchen weder selbst pontificieren, noch auch dem Amte assistieren würde — bis „vollständige Besserung" eingetreten sei.

Ferner waren oder sind mit Leib und Seele der Reform ergeben: Die hochwst. Bischöfe Dr. Franz X. Krautbauer von Greenbay, Wisc. († 1882); Dr. F. Mc. Neirny von Albany, N.-Y.; Matthew J. Harkins von Providence, R. J., Michael Wigger von Seton Hall N.-J.; Dr. Otto Zardetti von St. Cloud, Minn.

Jetzt einige kurze Notizen über den Amerikanischen Cäcilien-Verein. Der eigentliche Gründer desselben ist der hochw. Dr. Josef Salzmann, geb. 17. August 1819 in Münzbach, Ober-Oesterreich; gest. 17. Januar 1874. Er war zur Zeit Rector des Priester- und Lehrerseminars zu St. Francis bei Milwaukee, Wis. Der Tag der Gründung ist der 7. Mai 1873. — Auf seine Veranlassung hin wurde auch die „Cäcilia" gegründet und — leider — in der zweiten Nummer des ersten Jahrganges erschien schon seine Todesnachricht. Er war ein würdiger, heiligmäßiger Priester. Singenberger wurde zum Präses gewählt.

Generalversammlungen des amerikanischen Cäcilienvereines wurden abgehalten: Die I. zu Milwaukee, Wis., am 17. Juni 1874; die II. zu Dayton, Ohio, 17.—19. August 1875; die III. zu Baltimore. 22.—24. August 1876; die IV. zu Rochester, N.-Y., 21.—28. August 1877; die V. zu Detroit, 6.—8. August 1878; die VI. zu Milwaukee, 30. Juni bis 2. Juli 1879[1]); die

[1]) Im Jahre 1879 erschien eine im Auftrag der VI. General-Versammlung verfaßte Broschüre: „Rechtskräftige kirchliche Verordnungen über den Gesang beim kath. Gottesdienste, sowie eine kurze Darstellung und Beleuchtung der Bestrebungen des Cäcilienvereines (dem hochwsten Episcopate der Vereinigten Staaten und Canada's demüthigst gewidmet)." — Die gewünschte und erhoffte Frucht hat die Broschüre nicht gebracht.

VII. zu St. Louis, Mo., 27.—29. September 1881; die VIII. zu Philadelphia, Pa., 22.—24. August 1882; die IX. zu Cleveland, O., 21.—23. August 1883; die X. zu Chicago, Ills., 30. Juni bis 2. Juli 1885; die XI. zu Rochester, N.-Y., 12.—13. Juli 1887; die XII. zu New-York, 5.—7. Aug. 1890.

Außer dem Cäcilienvereine möge hier auch erwähnt werden der „Palestrina-Verein“, (gegründet Anfangs der 80ger Jahre). Er ist ein für sich bestehender circa 50—60 Mitglieder zählender Chor, der durch Übernahme des Gesanges bei festlichen Gelegenheiten sowie durch Muster-Concerte in New-York und Umgegend schon viel Gutes auf kirchenmusikalischem Gebiete gestiftet hat. — Gegen Mitte der 70ger Jahre constituirte sich ein „St. Gregorius-Verein“. Zweck und Aufgabe desselben waren (wie's in den Statuten hieß): „Pflege des gregorianischen Gesanges nach dessen ästhetischer und praktischer Seite und Mitwirkung behufs dessen Wiedereinführung beim Gottesdienste“. Ohne Zweifel hat man's gut gemeint, aber man gieng zu einseitig und extrem vor. Nur „Choral“, das war nichts für den amerikanischen Geschmack, besonders nicht zur damaligen Zeit. Der Verein hatte deshalb auch keinen langen Bestand; er „entschlief“ sehr bald wieder in Frieden.

Wenn jetzt nun einzelne Namen angegeben werden, so sind das Namen von solchen, die wirklich in besonderer Weise sich um die kirchenmusikalische Reform verdient gemacht haben.

Auf dem Gebiete der Composition ist zu nennen: P. L. Bouvin, S. J., dessen achtes kirchliches Opus soeben erschienen ist; obwohl seine kirchenmusikalischen Sachen recht schön und solid gearbeitet sind, so zeigt er sich doch noch tüchtiger auf dem Gebiete der Profanmusik; er ist der Componist einiger recht gediegener Orchesterstücke. — Die Jesuitenpatres der deutschen Provinz (also in Buffalo, Toledo, St. Louis, Prairie de Chien 2c.) sind der Reform zugethan und pflegen kirchliche Musik in ihren Kirchen. Das Gegentheil muß im Allgemeinen gesagt werden von den Jesuiten der englischen, resp. amerikanischen

Provinzen, mit Ausnahme von P. J. B. Young, S. J., der als Chordirector der St. Franciscus Xaverius-Kirche in New-York den kirchlichsten und tüchtigsten Chor in der Metropole des Ostens besitzt. — Seinen Chor könnte man fast den besten im ganzen Osten nennen: nur kirchliche Meisterwerke führt er auf; er ist auch der Compilator und Herausgeber des „Roman Hymnal" (ein englisches Gesangbuch — ähnlich der Mohr'schen „Cäcilia").

Des Letzteren Namensvetter P. Alfred Young, Mitglied der Paulistencongregation und Chordirigent an der St. Pauluskirche zu New-York, führt schon seit 1870 beim liturgischen Gottesdienste nur „Choral" auf; die Sänger — groß und klein — stehen im Sanctuarium, Talar und Chorhemd tragend. — Er gab vor circa fünf Jahren ein „Catholic Hymnal" heraus, das dem Gemeindegesang zum Siege verhelfen sollte.

Carl Becker, Prof. am Seminar zu Milwaukee, veröffentlichte vor Jahresfrist sein Opus I.: eine recht nette Messe für zwei Kinderstimmen und Orgel.

Der hochw. Herr Fr. Brinkhoff († 31. März 1887 im Alter von 51 Jahren), Diöcesan-Präses von St. Louis, ist der Verfasser des in der Chevé'schen Ziffernnotation edierten „Kyriale" (Herder 1886), wie er denn überhaupt ein begeisterter Zifferist war. Sein Chor pflegte mit gleicher Liebe die Alten wie die Neuen. Über Abfassung einer „Gesangslehre" und eines „Gesangsbuches" (die Manuscripte sind druckfertig in den Händen des P. Raphael Fuhr, O. S. Fr.) starb er.

Die hochw. Herren A. Lammel von New-York und H. Tappert von Covington haben auch einzelne kleinere Sachen componiert, die — wenn sie auch nicht gerade künstlerischen Werth besitzen (Lammel's Sachen wurden nicht in den Catalog aufgenommen, Tappert hat nicht darum nachgesucht), doch recht passend für unsere amerikanischen Verhältnisse sind.

Ferner verdienen erwähnt zu werden: P. Ignatius Trueg, O. S. B., wegen Herausgabe einiger kleinerer Compositionen

(darunter eine Harmonisierung verschiedener Choralmessen), sowie wegen seiner Aufführungen in der St. Vincenz-Abtei in Beatty, Pa. Der hochw. Josef Graf[1]), früher Capellmeister an der Baltimorer Kathedrale, jetzt Professor der Musik an der neuerrichteten Universität zu Washington.

Mehr auf theoretischem Gebiete haben für die Reformbestrebungen gewirkt: P. Innocentius Wapelhorst, O. S. Fr., (geb. 1833, zum Priester geweiht 1856, wurde als Rector des Priesterseminars in St. Francis, Wis., der Nachfolger des obgenannten Dr. Salzmann 1874, trat in den Franciskaner-Orden 1879 und † 1890). Sowohl als Seminardirector als auch in seiner Ordensstellung that er das Menschenmögliche, die Priestercandidaten für die Reform und für kirchlichen Gesang zu begeistern; er hat die erste Rede auf der ersten General-Versammlung gehalten und seitdem hat er bei keiner Versammlung gefehlt. Ja, man darf sagen — er war die Seele des Cäcilienvereines (Singenberger stand unter ihm und that nichts ohne seinen Rath). Eine große Zahl von liturgisch-musikalischen Artikeln hat er für die „Cäcilia" und andere Blätter (St. Louise. Pastoralblatt, American Cath. Review 2c 2c.) geschrieben. Er war der anerkannt beste Liturg in den Vereinigten Staaten sein Werk „Compendium S. Liturgiae" ist mit wahrem Applaus aufgenommen worden.

Der hochw. P. Josef Wirth, C. SS. R., gehört auch zu den wenigen, die bei allen Generalversammlungen gewesen; bei den meisten hielt er auch begeisterte und begeisternde Reden. An den verschiedenen Plätzen, wo er wirkte (New-York, Philadelphia, Baltimore, jetzt Rochester), hat er — trotz aller Opposition von Seiten seiner Mitbrüder und seines Sängerchores — der Re-

[1]) Er gab auch 1886 eine monatlich erscheinende „Lyra Sacra" heraus, in der er kirchliche Compositionen publicierte. Neben echt cäcilianischen Stücken (von Witt, Stehle 2c.) brachte er auch viel „armseligen Schund". Gegen Ende desselben Jahres griff Herr Graf öffentlich den Cäcilien-Verein und Vereinspräsidenten an, worauf P. Fuhr in derselben Zeitung in einer scharfen aber sachgemäßen Replik antwortete. — Die „Lyra" lebte nur 1 Jahr.

form Bahn gebrochen. Sein ermuthigendes Beispiel hat gute Früchte gebracht.

Der hochw. J. B. Jung zu Defiance, Ohio (Herausgeber eines kleinen Vesperbüchleins) hat auch viele Artikel für die „Cäcilia" und das früher existierende „Echo" geschrieben.

Der hochw. P. M. J Kircher, C. M., in Suspension Bridge, N.-Y., wirkt schon über 20 Jahre als Chordirigent am dortigen Seminar und hat durch viele englische kirchenmusikalische Artikel die Reform-Ideen zu verbreiten gesucht.

Besondere Erwähnung verdient auch der Lehrer und Organist K. Weis, der seit 20 Jahren in dem sonst musikalisch total verwilderten New-Orleans, La., fleißig und musterhaft auf dem Chore der Dreifaltigkeitskirche daselbst gearbeitet hat und, trotz aller Opposition und aller Verspottung, der Reform treu geblieben ist.

Die drei Gebrüder J., G. und N. Kiefer haben den Boden für die Reform gewonnen in Buffalo, N.-J., (sie sind dort die Organisten der drei größten Kirchen, zwei davon sind Jesuitenkirchen); H. Keller († 1887), Domkapellmeister in Rochester, hat bewunderungswürdiges geleistet, indem er ganz ungebildete irische Sänger soweit brachte, daß sie Palestrina aufführten; daher auch die Begeisterung des Bischofs M. Quaid von Rochester.

Besondere Anerkennung verdienen auch: Die Patres Benedictiner der Abtei St. Meinrad in Indiana; die PP. Benedictiner der Abtei New-Engelberg in Conception, Mo.; die PP. Jesuiten der deutschen Provinz in Buffalo, N.-Y; St. Louis, Mo.; Toledo, O.; Cleveland, O.; Prairie du Chien, Wis.[1]).

Außer den obengenannten Ordensleuten arbeiten für die Reform auf ihrem Kirchenchore, wie auf allen Missionen: die

[1]) Die englischen Jesuiten, wie fast sämmtliche englisch redenden Orden, z. B. Redemptoristen, Lazaristen haben noch immer die Opernmusik in ihren Kirchen.

deutschen PP. Ordinis Carmelitarum, voran vor Allem der P. Commissarius Pius Mayer, der selbst ein tüchtiger Musiker ist und in keiner Kirche seines Ordens unkirchliche Musik duldet.

Dann die PP. Franziskaner der Provinz vom hl. Herzen Jesu[1]); besonders hat sich der Provincial P. Vincentius Halbfaß, O. S. Fr., verdient gemacht dadurch, daß er während seines Provincialates (1879—85) auf's strengste die Befolgung des reinen römischen Ritus anordnete, nur kirchliche Musik duldete und für die Fratres Clerici täglichen Unterricht im Chorgesang anordnete. Ferners die Väter vom kostbaren Blute, besonders die PP. J. Nageleisen und Willibald Slimers. Vor Allem in ihrem St. Charles Seminary zu Carthagena, Ohio, wird die musica sacra sehr geschätzt und gepflegt.

Zu den amerikanischen Componisten — wenigstens insoweit sie in Amerika ihre Werke geschaffen und für die Reform aliquo modo gewirkt haben — lassen sich noch zählen:

Josef Pedroß, der durch seine allerdings im modernen Style geschriebene, aber doch recht edel gehaltene Missa „Jesu Redemptor" sich gut in die cäcilianische Literatur eingeführt, dann aber heil. Schweigen auf diesem Gebiete beobachtet hat.

B. Hamma, vor circa 4 Jahren von Deutschland hieher eingewandert; wohnt nun in New-York, woselbst er als Chordirigent und Componist wirkt (schreibt leichtere Sachen und verschmäht's auch nicht, dem Amerikanischen Geschmacke hie und da „Zugeständnisse" zu machen).

Den Bestrebungen des Cäcil.-Vereins haben stets besonders warmes Interesse gezeigt:

Die beiden PP. Josef Helmprächt, C. SS. R., († 15. December 1884) und Georg Ruland, C. SS. R. († 21. Nov. 1885), sowohl während ihres Rectorates, wie auch Provincialates. P.

[1]) Die italienischen und tiroler Franziskaner haben auch hier mit der Reform noch nicht angefangen.

Barnabas Held, O. S. B., im „wilden Westen", zu Monnt Angel, Oregon. P. Fr. Eberscheiler, S. J., unter den Indianerstämmen in Montana.

In den ihnen zugänglichen Kreisen und besonders auf dem eigenen Chore haben gut für die Reform gearbeitet — außer Anderen — die folgenden tüchtigen Organisten und Chorregenten: Josef Hesse, früher bei den Redemptoristenpatres in Philadelphia, jetzt an der Kathedrale zn Providence, R. J., als Chordirector angestellt; Fr. Breuer in New-York; Johannes Mayle in San Francisco; Cal. Carl Zittel in East St. Louis, Jll.; John Hauck in Fort Wayne, Jnd.; Josef Fischer und Josef Hillebrand von New-York; der erstere als Gründer und erster Dirigent des sogenannten Palestrina-Vereins, der zweitgenannte als Nachfolger des Hrn. Fischer in besagter Stellung.

Die größten Verdienste um die Reform der Kirchenmusik in Amerika haben wohl unstreitig Herr Singenberger und P. Raphael Fuhr, O. S. Fr.

Singenberger Johann Baptist ist geboren 1848 zu Kirchberg, Canton St. Gallen in der Schweiz. Seine Gymnasialstudien machte er in Feldkirch in Vorarlberg; die Universitätsstudien zu Innsbruck. Musikunterricht erhielt er von Briem in Feldkirch, Greith in München und vorzüglich dann von Witt, Hanisch, Haberl und Haller in Regensburg. Im Jahre 1873 wurde er nach Amerika berufen in das Lehrerseminar zu St. Francis, Wisconsin. Er nahm regen Antheil an dem in demselben Jahre durch Dr. Josef Salzmann gegründeten amerikanischen Cäcilienverein, dessen Präsidium ihm gleich bei der Constituierung übertragen wurde und das er bis auf den heutigen Tag geführt hat. Er wurde Redakteur der ebenfalls durch Dr. Salzmann gegründeten kirchenmusikalischen Zeitschrift „Die amerikanische Cäcilia" (1874) in deutscher Sprache und gründete dann selbst das „Echo" (1882) in englischer Sprache, in welchen Schriften er die Nothwendigkeit einer Rückkehr zu den Be-

stimmungen der Kirche, zum Choralgesange und dem polyphonen Gesange im Style der alten Meister verfocht. — Die Compositionen desselben bestehen bis Ende des Jahres 1890 in fünfzehn Messen, sechs mehrstimmigen Vespern, zwanzig Segensgesängen; einer ganzen Reihe von Motetten; einem Fascikel mehrstimmiger Litaneien. Ferner gab er heraus ein Gesangbuch für die katholischen Schulen in den Vereinigten Staaten, dann die Short instructions, d. i. eine kurze Anleitung zum Choralgesang; eine Harmonium- und Pedalschule; dann die Orgelbegleitung zu Mohr's Cäcilia und zu Dreves „O Christ, hie merk!" — Die Compositionen Singenberger's sind einfach und klar, aber dabei voll Kraft und kirchlicher Weihe.[1])

Fuhr P. Raphael, O. S. Fr., Professor am großen Francis-College in Quincy, Illinois, ein Mann, der ein wahrer Apostel für die Reform der Kirchenmusik in den Vereinigten Staaten Amerika's genannt werden muß. Seit Jahren hat er seine Lebensaufgabe darin gesetzt, alle möglichen Gelegenheiten wahrzunehmen, wo immer etwas für die Reform gethan werden kann, ausgehend von der Überzeugung, daß ein Priester und Ordensmann kaum etwas Besseres thun könne, als für diese katholische Sache seine Kräfte einsetzen.

Auf theoretischem Gebiete wirkte er durch eine große Anzahl von kirchenmusikalischen Artikeln, die er für die „Amerikanische Cäcilia", für das „Echo", für die Dubliner „Lyra Ecclesiastica" schrieb und die auch in anderen Zeitschriften zum Abdruck gelangten. Viele volksthümlich gehaltene Artikel über „Kirchen-Musik", Cäcilien-Verein 2c. schrieb derselbe für politische Blätter, so für die „America", den „Herold des Glaubens" „New-Yorker-Volksblatt"[2]) u. s. w.

---

[1]) Vgl. Witt, Musica sacra 1883, p. 143; dann „Der Herold des Glaubens", ein amerikanisches kath. Wochenblatt. 40. Jahrg. Nr. 41.

[2]) Artikel über weltliche Musik erschienen in den der Profanmusik dienenden Blättern: „The Etude", „Boston Musical Herald", „Musical World".

Auf praktischem Gebiete wirkte er durch viele Choral- und Instructionscurse, die er alljährlich in den Ferien — in englisch und deutsch — gab, von denen die meisten in den Mutterhäusern verschiedener Lehrschwester-Genossenschaften stattfanden. Er hielt dies eben für eines der besten Mittel, die Reform zu verbreiten, und zwar mit Recht, denn ein solcher Curs wirkt nachhaltender als eine Generalversammlung. — Bei den Triduums und Missionen, zu denen er hinzugezogen wurde, hat er fast überall auch eine Predigt über Kirchenmusik gehalten, um so das Volk für diese Idee zu begeistern. Was das Gebiet der Composition anbelangt, so hat P. Fuhr allerdings eine ziemliche Anzahl kleinerer Sachen componiert, doch ist nur wenig davon publiciert. Die meisten Sachen wurden auf besondere Bitten und für besondere Gelegenheiten (Kirch- und Bischofs-Weihe ꝛc. dgl.) gearbeitet und blieben deshalb Manuscripte. Der Gedanke, daß „Überproduction" das Übel der Zeit ist und er doch wohl kaum besseres liefern werde, als schon im Drucke zu haben ist, hat ihn zurückgehalten, diese Sachen zu veröffentlichen. Dagegen wird in Kurzem die von ihm bearbeitete englische Ausgabe der P. Piel'schen Harmonielehre erscheinen; ebenso noch im Laufe dieses Jahres ein Graduale und Vesperale Romano-Seraphicum, das bald druckfertig sein wird[1]).

XLVI.

Es mag so mancher Kirchenmusiker der Gegenwart ungehalten sein, daß nicht auch er aufscheine in meiner Geschichte der Kirchenmusik. Solche möchte ich bitten zu bedenken, erstens, daß ich ja nur eine kurze Kirchenmusikgeschichte schreiben wollte; in dem Abrisse einer Geschichte können doch nicht alle Namen derjenigen, die hierin etwas geleistet haben, aufscheinen; und zwei-

[1]) Man möchte glauben, daß P. Fuhr nichts anders zu thun habe, als nur auf dem kirchenmusikalischen Gebiete zu arbeiten; und doch hat er am großen Francis-College wöchentlich 46, sage vierzig und sechs, Unterrichtsstunden zu geben.

tens, daß ich schon auf der ersten Seite dieser meiner Arbeit den Zweck angegeben, wozu ich diese Musikgeschichte zu schreiben begann, nämlich um die Leser meiner kirchenmusikalischen Vierteljahrsschrift in den Stand zu setzen, selbst die jetzigen Reformbestrebungen vom Standpunkte der Geschichte der Kirchenmusik aus würdigen zu lernen. In diesem gegenwärtigen Abschnitte hatte ich diejenigen Männer vorzuführen, welche die Reform der Kirchenmusik eingeleitet oder gefördert haben.

Müßte es nicht bei jedem Kenner der Sachlage ein Lächeln bewirken, wenn ich hier solche Namen gebracht hätte oder bringen würde, die anerkannter Maßen die Reform bekämpften?[1])

---

[1]) Z B., um einen Namen anzuführen, der in jüngster Zeit in kirchenmusikalischen Blättern häufig genannt wurde, Schafhäutl Dr. Carl Emil, gest. 25. Febr. 1890, übrigens ein ausgezeichneter Mann, der auch um die Pflege der Musik, ihrer theoretischen Seite nach, unbestritten große Verdienste hat. Anlangend die Kirchenmusik protegierte er die sogenannte „classische" oder besser gesagt „galante" Kirchenmusik, die Werke Mozart's, Jos. Haydn's u. s. w. Bekannt ist sein Werk („Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der kath. Kirche. Trost und Stärkung für alle Katholiken, die keine Cäcilianer sind." München 1887), in welchem die Bestrebungen der Cäcilianer der Lächerlichkeit preisgegeben werden. — Siehe die Kritik dieses Werkes aus der Feder des Dr. Walter und in Haberl's k.-m. Jahrb. 1888. S. 67 ff. Aus ähnlichen Gründen konnten wir den hochachtbaren P Peter Singer, O. S. Fr., hier nicht namhaft machen. Aus Pietät gegen ihn und, weil er ein Salzburger Musiker ist, wollen wir aber dennoch Einiges über ihn hieher setzen. Er ist geboren 1810 in Haeselgehr, Tirol, † 1887. Er war Provinzdefinitor, Novizenmeister und Organist in der Franciskaner-Pfarrkirche zu Salzburg. Er componierte, obwohl er eigentlich einen systematischen Musikunterricht nicht genossen, und insofern ein Autodidakt im eigentlichen Sinne des Wortes ist, eine sehr große Anzahl Messen, Motetten, Litaneien, Marienlieder u. s. w., welche, wie Kornmüller in seinem Lexicon der kirchlichen Tonkunst sagt, „einem hinter uns liegenden Geschmacke angehören". Es kam von diesen Compositionen fast nichts in Druck; was aber erschienen, fand rasch den Beifall des Volkes und wurde auf hundert von Chören mit Vorliebe gesungen (z. B. dessen Marienlieder „Einzig Schöne, dir ertöne", „Himmelsau, licht und blau", „Hilf, Maria hilf"; dann dessen Motteten, z. B. das fünfstimmige Deus, ego amo te). Gewiß, wenn P. Peter einige Decennien später gelebt und Gelegenheit gehabt hätte, die großen Tonwerke kirchlicher Meister aus dem 16. und 17. Jahrhundert kennen zu lernen, er würde die Schönheit dersel-

Auch die größten und viel genannten Musiker der Gegenwart, Berlioz, Liszt, Gounod u. s. w. kann ich nicht als solche verzeichnen, welche die Kirchenmusik gefördert haben.[1])

Wohl waren die Kirchentonwerke dieser Meister vielfach groß der Kunst nach; wohl bauten sie ihre gewaltigen Tonwerke über kirchliche Ritual-Texte, an welchen sie sich zu ihren höchsten Leistungen begeistert hatten; aber sie sprengten gleichsam die rituale Form, so daß die Töne, die Musik, nicht als Dienerin sondern als Herrin der Liturgie erscheinen.

Gehen wir, um unsere Leser mit einigen solcher Tonwerke in etwas bekannt zu machen, und dies unser Urtheil über dieselben wenigstens einigermaßen zu begründen, ein wenig ins Detail ein:

Berlioz, Hektor, geb. 1803 zu Cote-Saint-Andre in Frankreich, † 1869, hat unter andern ein großartiges Requiem geschrieben, das, wenn man blos auf die Musik sieht, eine phänomenale Arbeit ist. Aber zur Aufführung bei einem Requiem in der Kirche ist es, wenn ich nur einigermaßen den liturgischen Vorschriften Rechnung tragen will, nicht zu brauchen.

---

ben gleich erkannt und mit seinem genialen Geiste auch in seinen Compositionen nachgeahmt haben. — Er gab auch eine musikalische Schrift heraus: „Metaphysische Blicke in die Tonwelt". Die Herausgabe besorgt Dr. Georg Philipps. Zu einer, in weitesten Kreisen bekannten Persönlichkeit wurde P. Peter durch sein „Pansymphonicum", d. i. ein Harmonium von vielen Registern, worauf mehrere verschiedene Musikinstrumente, Saiten-, Holz- und Blechinstrumente ziemlich täuschend nachgeahmt werden konnten, verbunden mit einem Pianoforte. Er baute dieses Instrument selbst, und ist auch von diesem Gesichtspunkte aus ein Autodidakt. Wenn auch in neuester Zeit durch die zu Stuttgart und an verschiedenen Orten Amerika's gebauten Harmoniums in Verbindung mit Pianoforte dieses Instrument P. Peter's weit überholt ist, so gebührt ihm doch der Ruhm, ein solches Instrument meines Wissens als der Erste gebaut zu haben; und die Schönheit seiner Zungenregister und die Eigenheit seiner Spielweise werden wohl kaum je übertroffen worden sein.

[1]) Vgl. über einige Messen dieser großen Musiker unserer Zeit Dr. Kretschmar, „Führer durch den Concertsaal", II. Abth. 1. Th., SS. 214, 232, 238, 244 u. a. O.; Bendel, „Geschichte der Musik", Leipzig, Mathes 1889, S. 344 ff, 357, 359 ff. u. a. O.

Die Behandlung des liturgischen Textes ist eine viel zu freie, in das „Dies irae“ z. B. sind Worte aus dem „Credo“ eingeschaltet, das bekanntermaßen bei einem Requiem wegzubleiben hat, und dann wieder Worte aus dem Offertorium der Requiemmesse, das ja wieder nicht in das Dies irae gehört.

Ähnliches gilt von den Kirchencompositionen des genialen Meisters Liszt, geb. in Raiding bei Ödenburg in Ungarn 1811, † in Bayreuth 31. Juli 1886. Liszt war zwar Vereinsmitglied des deutschen Cäcilienvereines, und zwar eines der ersten; er förderte auch den Verein;[1]) aber seine Compositionen sind nicht cäcilianisch. Die Granermesse, welche Liszt zur Einweihung des Graner-Domes componiert hat, und die dort 1856 zum ersten Male zur Aufführung gelangte, ist gewiß ein großartiges Tonwerk, pompös, weihevoll; auch schmiegen sich die Töne passend an die liturgischen Worte an. Es gibt in derselben erhebende Momente, z. B. im „Kyrie“ der ergreifende Aufruf nach Erbarmen von der streitenden Kirche — dargestellt durch die hohen Tonlagen —; und der leidenden Kirche — ausgedrückt durch die tiefen Stimmen —; ferner das reiche, weihevolle „descendit de coelis“, dem sich geheimnisvoll das „Et incarnatus est“ anschmiegt. Aber es ist dennoch moderne, nicht selten an Beethoven und Wagner anstreifende Musik und gilt von derselben dasjenige, was ich oben S. 222 f. über Beethoven'sche Kirchenmusik geschrieben habe.

Sehen wir uns die Missa choralis (Messe für Chorgesang) von Liszt an. Kyrie und Credo dieser Messe sind gewiß vor-

---

[1]) Vgl. Flieg. Blätter, 1884, S. 1. — Der weltberühmte Componist besuchte die zweite Generalversammlung des Vereines zu Eichstädt 1871 und belobte namentlich Dr. Witt, mit den Worten: „Componieren Sie uns nur so schöne Texte, wie Sie uns schon öfters gemacht haben und lassen Sie die Leute schimpfen“. Hier wurde der Künstler durch die edle Richtung der Musteraufführungen so tief ergriffen, daß ihm als alleiniges Ideal reiner Kirchenmusik nur diese vorschwebte und daß er somit dieselbe auch dem Kirchenmusik-Verein zu Ofen zum Muster hinstellte. Mus. sacr. 1888. S. 54.

züglich gearbeitet, haben auch Choralmotive in sich oder imitieren solche; und es wundert uns nicht, daß der berühmte Musikkenner und Musikkritiker Graf Laurencin seinerzeit, als vor zehn Jahren Capellmeister Böhm zum ersten Male diese Messe in Wien aufführte, schrieb: „Ein erhabener Rückgriff auf die einfachsten, keuschesten, allem Gepränge bloßen Glanzes entsagenden Melodieenbildungen herrscht hier vor. Darum ist Liszt's „Missa choralis“ zu den Meisterwerken ersten Ranges zu zählen.“

Aber auch diese Messe Liszt's ist dennoch mehr Concert- als Kirchenmusik; man lese die „Musica sacra“ vom Jahre 1890 Nr. 7. über diese „Missa choralis“ von Liszt aus der Feder des Dr. Haberl und man hat einigermaßen den Beweis hiefür.[1])

Nicht ohne Interesse dürfte sein, zu wissen, wie sich Fachmänner, welche nicht der cäcilianischen Richtung angehören, das Verhältnis der Kirchenmusik Liszt's zu der eigentlich cäcilianischen Musik denken. Der öfter von uns schon citierte Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal“ l. c. S. 199 schreibt: „Liszt ist mit bestimmten reformatischem Plane in die kirchliche Composition eingetreten. Im Ausgangspunkte stimmt dieser Plan mit denjenigen Anschauungen überein, aus welchen der kath. Cäcilienverein hervorgieng. Der künstlerische Unwille über die Instrumentalmesse der Haydn'schen Schule, über die Landmessen und die sonstigen Arten musikalischen Mißbrauchs mit dem heiligen Texte hat auch Liszt an die Arbeit getrieben. Auch in den Endzielen begegnet sich Liszt mit jener Partei: die Musik soll Dienerin des Wortes sein, soll sich unterordnen, nicht den eignen Glanz erstreben, sondern ihre Kraft und ihre Kunst dem klaren, leuchtenden und maßvollen Ausdruck der erhabenen Ideen des Hochamts widmen und sich bescheiden, sobald dieses Ziel erreicht ist. In den Mitteln aber gehen die Grundsätze des Cäcilien-

---

[1]) Ich gestehe wohl, daß sich darüber streiten läßt, und die Cäcilianer hierin selbst nicht ganz einig sind. Die Streichung aus dem Vereinskatalog hat manchen Cäcilianer verdrossen.

vereines und die F. Liszt's ganz auseinander. Während die Messen von Michael Haller, Ignaz Mitterer, Fr. Witt im Großen und Ganzen sich eng an die Satzformen, an die contrapunktischen Gesetze und die Harmoniegrundlagen der Palestrina-Zeit halten, wahrt sich Liszt alle Freiheiten und Rechte des modernen Musikers. Auch Liszt bedient sich liturgischer Anleihen für den cantus firmus; aber ziemlich ungebunden. Sein Gloria hat einen andern als das Credo. Auch Liszt declamiert in den Formeln der Harmonik des 16. Jahrhunderts; aber in benachbarten Perioden desselben Satzes spricht er mit den scharf dissonierenden Accenten der neuesten Zeit."[1])

Dasselbe, was ich gerade von den Messen Berlioz's und Liszt's gesagt habe, gilt auch von der Mehrzahl der übrigens nicht zahlreichen Kirchenwerke, welche Gounod, einer der größten gegenwärtigen Musiker Frankreichs, geb. zu Paris 1818, geschrieben hat. Ich verweise diesbezüglich auf die Urtheile von Fachmännern, welche für die Kirche durchaus nicht voreingenommen sind, und die in dem „Guide Musical" zu Paris, und der Belg. Musica sacra von Van-Damme niedergelegt sind. Diese Urtheile gehen dahin, die Kirchenmusik Gounod's passe wohl für das Theater, aber nicht für die Kirche. Eine rühmliche Ausnahme bilden die jüngsten Tonwerke dieses Meisters, die meines

---

[1]) Gleich darauf schreibt Kretzschmar (l. c. S. 200) über die Messen Liszt's im Allgemeinen, wie folgt: „Alle seine Messen sind im Hinblick auf den Gottesdienst entworfen. Dies gilt namentlich von der C-moll-Messe für Männerchor. Sie ist ein sehr knappes Werk, zum großen Theil mehr stimmungsvoll declamiert als gesungen. Die Art, in welcher aber beide Stylarten gemischt sind, macht den einen Theil ihrer Genialität aus. Man braucht hiefür nur auf den Schluß des „Christe eleison" zu verweisen, eine Stelle, an der eine lange Steigerung inbrünstiger Zurufe mit ein paar Takten einfachster Melodie gekrönt wird. Der andere Theil des genialen Werthes, welchen wir dieser Messe zuschreiben müssen, liegt in der Schärfe, mit welcher die Textbegriffe musikalisch ausgedrückt sind. Gleichviel mit welchen Mitteln, gleichviel ob wir die Auffassung allemal billigen; aber diese Schärfe ist immer da." — Über die kirchenmusikalische Thätigkeit Liszt's siehe auch bei Franz Bendel „Geschichte der Musik", VII. Band, S. 358 ff., 585 ff. u. a. O; Kothe, Bernhard, Musikgeschichte, S. 169.

Wissens in Deutschland und Österreich noch nie zur Aufführung gelangten, nämlich die Messe Gounod zu Ehren der Jungfrau Jeanne d'Arc von Orleans und dann dessen Messe sammt Te Deum zur Ehre des seligen la Salle.

Nach der Anschauung, die in den soeben genannten Musikblättern von erwähnten Fachmännern ausgedrückt ist, hat Gounod in diesen letztgenannten Compositionen eine Schwenkung zur kirchlichen Reformmusik gemacht, und seinen früher bei Kirchencompositionen innegehaltenen Styl umgebildet.[1])

Dasselbe, was wir eben gesagt haben, gilt auch von andern sogenannten „großen Kirchen-Tonwerken" unserer Zeit z. B. von dem schon oben, Jahrgang V. S. 210 erwähnten großen Requiem Verdi's (geb. 1813) — componirt 1874[2]) und andern derartigen Compositionen.[3])

Mehr Berechtigung unter denjenigen namhaft gemacht zu

---

[1]) Vgl. die Belgische Musica sacr. Jahrg. VIII (die Recensionen dieser beiden Compositionen Gounod's) und aus Jahrg. IX n. 3 den Artikel: Die Kirchenmusik Gounod's.

[2]) Vgl. Kretschmar l. c. II. Abth. I. Th. S. 252 ff.

[3]) Es möge auch die Tonschöpfung Brahm's (geb 1833) „Ein deutsches Requiem" erwähnt sein. Es gibt deutsche Requien auch aus älterer Zeit z. B. eines von Ferdinand Schubert, dem Bruder des großen Franz Schubert, von Henkel, Morald und anderen Tonsetzern. Während aber diese den Zusammenhang mit dem liturgischen Requiem aufrecht erhalten, hat Brahms eine Trauerfeier in einem ganz eignen und neuen Style gebildet, die in ihren Formen gar keine, in ihrem Wortinhalt nur ganz allgemeine Berührungspunkte mit dem Requiem theilt. Das kathol. Todtenamt ist das heil. Meßopfer, dargebracht für die Ruhe der Entschlafenen. Das Requiem, wie es Brahms gestaltet hat, gleicht einer Predigt. Die Worte, frei vom Componisten aus der Schrift gewählt, bilden eine Reihe feierlicher, gemüthreicher und phantasievoller Betrachtungen über Diesseits und Jenseits, über Menschenloos und himmlisches Leben.

Die sieben Abtheilungen sind sämmtlich Chorsätze; nur in drei von ihnen finden sich Solopartien eingefügt. Ihrem Inhalte nach bilden die Sätze 1—3 die erste, diejenigen vom 4. bis zum letzten die andere Gruppe des Werkes, die erste enthält die Klage, die andere den Trost. Die ganze Composition ist originell gedacht, und ausgeführt mit dem Aufwande aller modernen musikalischen Ausdrucksmittel. Vgl. Kretzschmar, l. c. S. 245. ff.

werden, welche zur Verbesserung der Kirchenmusik in unseren Tagen beigetragen haben, kommt einigen andern großen Musikern unserer Zeit zu, welche in ihren Kirchencompositionen zwar nicht den Standpunkt der Cäcilianer einnehmen, aber doch eine ernstere Richtung einhalten als diejenigen, die wir oben, S. 224 ff., gekennzeichnet haben.

Ich werde die Vorzüglichsten, die dieser Richtung angehören, an dieser Stelle noch nennen, da ich dies SS. 251 ff., wo ich von den bessern Kirchenmusikern unserer Tage, die nicht Cäcilianer sind, gesprochen, aus guten Gründen unterlassen habe:

Lachner Franz, geb. 1804, † 20. Jän. 1890, Hofcapellmeister und Generalmusikdir. in München. Auf weltlichem Gebiete gilt er als einer der hervorragendsten Compositeure unserer Zeit; auch seine Kirchenwerke, die er ab und zu schrieb (4=, 6= und 8=stimmige Vocalmessen), bekunden hohe Schönheit der Form, gewandte Verarbeitung der Idee, Klarheit und Fluß der Melodien. — Sechter, Simon, geb. 1788 zu Friedberg in Böhmen, † 1867. Als Hoforganist in Wien entfaltete er eine große Thätigkeit durch theoretische Schriften sowohl („die Grundsätze der musikalischen Composition“, 3 Bde., 1853) als auch durch zahlreiche Compositionen (Messen, Requien, Gradualien). Er gilt als ein großer Contrapunktist. — Preyer, Gottfried, geb. 1809, seit 1853 Domcapellmeister zu St. Stephan in Wien. Er schrieb nebst vielen weltlichen Compositionen mehrere Messen, darunter die prachtvolle Messe op. 73, in honorem B. M. V., Requien, Vespern (über gregorianische Choräle), dann Fugen, Präludien, Orgelstücke — lauter Werke, welche den tüchtigen Contrapunktisten bekunden. Die Kirchenmusik zu St. Stephan in Wien ist unter seiner Direction gewiß bedeutend gehoben worden, sie ist durchwegs ernst und würdig; auch der Choral hat seine Pflege, die Responsorien choraliter u. s. w. — Kirms, Ferd., geb. 1824 zu Dresden, † 1854 zu Donauwörth, obwohl blind und Protestant, componierte er zahlreiche Kirchenmusikstücke, die zwar im modernen Styl geschrieben, aber

genial gehalten sind. Sie wurden ediert durch seinen Freund und Wohlthäter, Rampis, Pankratius, geb. 1813, † 1870, Priester Chorregent zuerst in Donauwörth und dann zu Eichstädt. — Bibl, R., Hoforganist in Wien, Componist vieler Kirchensachen. Die neueste Messe desselben, „Festmesse in D für Chor und Orchester" ist nach dem Urtheile der „neuen Wiener Musikzeitung" eine sorgfältige Arbeit. — Herbeck, Joh., geb. zu Wien 1831, † 1877, seit 1866 Capellmeister der Hofburgcapelle zu Wien, dessen Compositionen (auch Messen) ein gründliches contrapunktisches Studium Bach's und vollständige Beherrschung der gegenwärtigen instrumentalen Kunstmittel bekunden. Er gehört der sogenannten „klassischen" Kirchenmusik-Richtung an, was sowohl seine Compositionen, als seine Direction der Hofburgcapelle bezeugen. — Bruckner, Anton, geb. 1824 in Oberösterreich, seit etwa 20 Jahren Hoforganist in Wien, und später auch Lector der Musik an der Universität in Wien und Professor am dortigen Conservatorium, ein tüchtiger Contrapunctist, der nebst vielen weltlichen Tonwerken mehrere Messen und ein großartiges Te Deum componiert hat. In seinen Compositionen, namentlich der früheren Zeit hat er sich an Beethoven und auch an Wagner angeschlossen. Aber sein Orgelspiel ist ebenso künstlerisch als kirchlich. In neuester Zeit, hat er sich wiederholt bei cäcilianischen Productionen auf der Orgel hören lassen. Wir freuen uns über die jüngste Auszeichnung, die dem verdienten Manne 1890 vom Landtage von Niederösterreich zu Theil geworden, indem ihm auf Anregung des Hochwürdigsten Bischofs von Linz eine jährliche Ehrengabe von 400 fl. votiert worden ist.

So hätten wir nun die Aufzählung der Meister, welche in unseren Tagen auf dem Gebiete des mehrstimmigen Kirchengesanges etwas Erhebliches geleistet haben, in ziemlicher Ausdehnung gegeben. Sollte dennoch ein oder der andere Name von wirklicher Bedeutung für die Reform der Kirchenmusik, namentlich von Männern ans dem Auslande nicht aufscheinen, so möge mir dies nachgesehen werden; ich konnte mich nämlich theils aus

Mangel an Zeit, theils wegen Abgang der nöthigen Quellen nicht so, wie ich es gewünscht und die Achtung vor meinen Lesern es erfordert hätte, hierin orientieren.

XLVII.

Und nun, zum Schlusse des Kapitels über die Reform der polyphonen Kirchenmusik in unserer Zeit, noch einige ganz kurze Gedanken, ohne die das Bild der Reformbewegung nicht vollständig wäre.

Nämlich erstens darf nicht verschwiegen werden, daß verschiedene Klöster und Stifte (Lambach, Seitenstätten, St. Florian, u. s. w.) sich hiefür sehr verdient gemacht haben; und daß — wie dies auch in der Blüthezeit der Kirchenmusik der Fall war, es auch jetzt nicht selten die Chöre der Benedictiner sind, welche vorangehen. Aus früherer Zeit werden uns vor allem die Benediktiner-Mönche von St. Gallen in der Schweiz, die Notker u. s. w., dann wieder die französischen Benedictiner Calmet, Mabillon, sowie die Mönche im Kloster St. Germain in Paris und die Mauriner-Congregation, dann aus Österreich der Melker Benediktiner Petz, als solche genannt, welche theils polyphone Meisterwerke schafften oder aufführten, theils in ihren Geschichtswerken die interessantesten Notizen über die Musikgeschichte des Mittelalters gebracht und sich dadurch große Verdienste um die polyphone Kirchenmusik erworben haben.

In unserer Zeit sind es die Benedictiner von Metten in Bayern, von Marienberg in Tirol, Lambach in Oberösterreich, Seitenstetten, ist es ein Abt Cölestin Baumgartner (Lambach), ein P. Anselm Schubiger, P. Utto Kornmüller, P. Marian Wenger, P. Magnus Ortwein, P. Marian Berger u. s. f., die uns ein gewichtiges Zeugnis sind, daß die Pflege der kirchlichen Musik, auch der poly-

phonen,[1]) den Benedictinern nahe am Herzen liege. — Als im Jahre 1887 der St. Pöltner Diöcesan-Cäcilienverein in Seitenstetten seine Generalversammlung abhielt, äußerte sich Herr Musikdirector Böhm über die Leistungen des Chores von Seitenstetten, welcher die Kirchenmusikstücke executierte, wie folgt: „Es waren wahrhaft schöne Stunden, voll geistiger Genüsse, herrliche Leistungen, die namentlich im Choral unübertrefflich genannt werden müssen.“[2])

---

[1]) Die Verdienste dieses Ordens um Hebung des Choralgesanges werden weiter unten zur Sprache kommen.

[2]) Es möge gestattet sein, aus einem an mich gerichteten Briefe, in welchem geschildert ist, wie die Reform im Kloster Seitenstetten eingeführt worden ist, einige Sätze hieherzusetzen. Sie sind ein Beispiel ähnlicher Anstrengungen in so manchen anderen Orten. Es schreibt mir der schon erwähnte, hochverdiente P. Marian Wenger, Chordirigent von Seitenstetten: „Ich mußte das Regenschoriamt 1871 übernehmen. Wenn ich jetzt zurückblicke auf so viele einschneidende Änderungen, die vorgenommen worden sind, so muß ich gestehen, daß die ermunternde Theilnahme des Herrn Abtes, obwohl derselbe gar nicht musikalisch gebildet ist, sehr wesentliche Förderung gebracht hat, gegenüber der Opposition, die selbst von Mitgliedern des Clerus in ärgerlicher, manchmal aber in lächerlicher Weise, erhoben wurde und theilweise noch immer erhoben wird; manche Mitbrüder freilich haben ihre freundliche Mithilfe nie entzogen.

Zunächst erfolgte allmählige Einführung von Compositionen aus dem Cataloge des deutschen Cäcilienvereines ins Repertoire und Ausscheidung unwürdiger oder im Texte unvollständiger Sachen (vorher hatten Schubert, die beiden Haydn, Mozart, Eybler, Gänsbacher, Rotter den Chor beherrscht; Schiedermayer und Diabelli mit Consorten waren längst fast ganz ausgeschlossen; in der Art der Aufführung hatte der Chor eine Vornehmheit und Würde bewahrt, die ihn über manche gleich stark oder noch stärker besetzte Chöre emporhob.)

Fastenzeit 1872: manche Messen und Motetten aus Proske's Musica divina. Fastenzeit 1873: Vesperpsalmen aus Proske. Fastenzeit 1874: Einführung des Choralgesanges für die Vesperpsalmen, aber meist ohne Antiphonen-Gesang. März 1876: Einführung der Choralresponsorien bei Messe und Vesper (hier auch des choralen Respons. breve, wie es das Benediktiner Brevier enthält). Bald erfolgte die Anschaffung des Pustet'schen Graduale Romanum sammt Orgelbegleitung; am Samstage vor Pfingsten 1876 war das erste vollständige Choralamt. Von da an wurde an allen Sonn- und Festtagen neben Offertorium auch Introitus und Communio, meist

Zweitens sei noch erwähnt, wie die Regierungen — selbst protestantische — die Reform gefördert haben, indem die eine Unterstützungen zu kirchenmusikalischen Fortbildungscursen, zum Besuch der Cäcilien-Generalversammlungen u. s. w. gewährte, die andere die Herausgabe von kirchenmusikalischen Werken unter-

---

auch Graduale (mit Ausnahme mancher Sonntage in den Schulferien), immer der dem Missale entsprechende Text gesungen; beim Conventamt aber schwieg noch für längere Zeit Introitus und Graduale.

Bald kamen an einzelnen Festtagen Falso bordone-Vespern mit Antiphonen-Gesang. Das Pustet'sche Vesperale Romanum wurde zum erstenmal im April 1880 gebraucht, beim Benediktiner-Jubiläum. Von Advent 1880 an kommen nur mehr Choralvespern mit Antiphonengesang, an Festtagen Falsobordone-Vespern, aber so, daß zur Abkürzung und zur Schonung der Sänger jedesmal Dixit und Magnificat die Falsobordone-Weise haben, die übrigen 3 Psalmen (das Benediktiner-Brevier kennt nur 4 Psalmen) oder wenigstens 2 davon ganz choraliter gesungen werden.

Herbst 1883 endlich erfolgte Einführung des Introitus und des Graduale auch für das Conventamt, nachdem der Besuch von Emaus in Prag gezeigt hatte, wie man durch Recitieren der zu langen Dauer abhelfen könne; so wird nun jetzt im Conventamte (auch an manchen Sonntagen in den Schulferien) das Graduale recitiert, wann Orgelspiel erlaubt ist; aber choraliter gesungen in „verbotener Zeit"; die Tractus werden dann gewöhnlich im 2. Tone psalliert (wenn ich nicht irre, findet hierin ein Vorschlag Edmund Langer's Gehör). Recitieren wird auch für die Wiederholung des Introitus, für das Kyrie der Choralmesse und für die Vesperhymnen im Wechsel angewendet. Auch im Requiem hört man Graduale, Tractus und Sequentien vollständig, theilweise recitiert.

Außer Emaus hatte der Besuch der Generalversammlungen des deutschen Cäcilienvereines in Regensburg (1874), Graz (1876) und Augsburg (1880), dazu häufiger Verkehr mit den Stiftsmusikchören in Admont und Lambach bei den vorzunehmenden Änderungen große Förderung gebracht. In den letzten Jahren wurde das Pustet'sche Processionale Romanum und aus demselben Verlage das Graduale Romanum in großem Formate beschafft zur Verbesserung des Choralgesanges des Capitels.

In den Instrumentalmessen (wie Orgel mit Streichquintett; die Bläser wurden wegen ungenügenden Leistungen entfernt) haben wir noch immer manche Compositionen, wie Hahn und Brosig, die der Catalog nicht kennt; die in demselben empfohlenen reichen nicht aus, da so manche derselben in der Instrumentierung ungenießbar scheinen oder schon an sich aus Mangel des festlichen und erhebenden Charakters zur Aufführung an einem Festtage sich nicht wohl empfehlen".

stützte, Festversammlungen mit der Gegenwart ihrer Vertreter beehrte,[1]) oder auch durch Verordnungen die Bestrebungen der Reform förderte. — Anlangend Österreich, siehe die Erlässe des k. und k. Unterrichtsministeriums vom 12. Mai 1877; vom 8. Juni 1883, vom 31. Juli 1886, vom 6. März 1890;[2]) dann das Schreiben des Herrn Unterrichtsministers v. Gautsch,

[1]) Die K. würtembergische Regierung hat bei jeder Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines 7—10 Herrn Reisestipendien gegeben, die Abhaltung von kirchenmusikalischen Fortbildungscursen unterstützt u. s. w. Das alles geschah fast alljährlich bis in die letzte Zeit. Bei der Generalversammlung in Biberach erschienen der König und die Königin mit großer Cortège und wohnten einer Production bei, um so ihre Theilnahme zu bekunden. Im Jahre 1882 tagte der Verein in Münster in Westphalen. Die königl. preußische (protestantische) Regierung ließ sich vertreten durch den (protestantischen) Oberpräsidenten der Provinz Westphalen. Ihr Wohlgefallen zeigte sie bei den verschiedensten Anlässen. Sie kaufte und ließ an die Chorregenten jene Musikalien vertheilen, welche die Cäcilien-Vereinspräsides vorgeschlagen hatten. Sie gewährte Reisestipendien jenen Musikern, welche zu einer Generalversammlung des Vereines reisen wollten. Sie gab den Diöcesanpräsides Gratificationen für ihre Bemühungen. Sie unterstützte die Herausgabe der Werke Palestrinas durch Abnahme von 50 Exemplaren, jährlich 20 Mark per Band. Als Director Dr. Haberl die Werke Palestrinas (die als der katholischen Kirche angehörend der protestantischen Regierung ferner liegen) herausgeben wollte, sendete sie ihm auf sein Ersuchen einen Hilfsarbeiter, der von der preußischen Regierung dafür 2000 Mark jährlich bezog.

Im Jahre 1884 hielt der Cäcilien-Verein seine Generalversammlung in Mainz ab. Die protestantische hessische Regierung sendete dazu zwei Ministerialräthe als ihre Vertreter, welche dem Vereine das höchste Lob spendeten und dem Ministerium so günstigen Bericht erstatteten, daß dem Dirigenten der Produktionen, Domkapellmeister Georg Weber, der Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen wurde. 1887 tagte die Versammlung in Constanz. Die protest. badische Regierung sendete als ihren Vertreter einen Ministerialrath, der bereits drei Tage vor derselben eintraf, um dem der Versammlung vorangehenden Choralcurs beizuwohnen. Bei dem Feste selbst erschien der Groß-Herzog und die Groß-Herzogin sammt zwei Prinzen und Begleitung und wohnten nicht bloß der Festpredigt und Festaufführung am Nachmittage, sondern auch dem Oratorium („Cäcilia“ von Stehle) am Abende des 23. August bei. Sie sprachen dabei ihre große Befriedigung aus.

[2]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jhrg. V. S. 133. P. Lambert Karner, l. c. S. 192, 198. ff.

anläßlich der Generalversammlung des allg. deutschen Cäcilienvereines 1891 zu Gratz.[2])

XLVIII.

Wollten wir endlich drittens noch fragen nach den Erfolgen dieser Reformbestrebungen auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik, so könnten wir antworten, daß die Wirkungen dieser fortgesetzten Bemühungen sich auch nach und nach in erfreulicher Weise zeigten, sowohl was die Kirchlichkeit der mehrstimmigen Musikstücke, die beim liturgischen Gottesdienste zur Aufführung gelangten, als auch was das Gebiet der Kunst betrifft.

Wie ich schon früher an verschiedenen Stellen gesagt habe, schlichen sich in den letzten Jahrhunderten und vorzüglich seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Legion liturgischer Misbräuche und Verstöße in der Kirchenmusik ein. Während die ländliche Kirchenmusik, so schreibt Dr. Walter,[3]) mit solcher liturgischer Naivität den Gottesdienst verherrlichte, leistete die sogenannte elegante Kirchenmusik in den Städten in Bezug auf Leichtfertigkeit der musikalischen Formen, auf Kürzung, Verstümmelung, Wiederholung des Textes das non plus ultra.

Da ist nun die erste Wirkung der Reform: sie säuberte das Heiligthum von solchen Mißbräuchen zum großen Theile und förderte so die Kirchlichkeit der polyphonen Musik.

Daß es kirchenmusikalische Gesetze gebe, war ganz in Vergessenheit gekommen; der Subjectivismus herrschte nirgends so willkürlich und dazu so unvernünftig und kunstlos als in der Kirchenmusik. Es fiel seit einem Jahrhunderte kaum Einem Componisten ein, zu fragen, ob denn nicht bei der Composition einer Messe, einer Vesper, einer Litanei der Geist und der Wille der Kirche beachtet werden müßte?

Da ist nun die Wirkung der Reform: als erstes kirchenmusikalisches Gesetz fieng wieder an zu gelten: „Nicht,

---

[2]) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrg. VI. S. 216.

[3]) „Dr. Witt," Ein Lebensbild, S. 247.

was dem Volke, dem Geistlichen, dem Chordirigenten gefällt, ist wahre kirchliche Musik; sondern die erste Frage ist: Was hat unsere heil. Kirche in kirchenmusikalischer Beziehung vorgeschrieben?[1])

Dasselbe gilt, wenn ich die Wirkungen der Reform vom Gesichtspunkte der Kunst ins Auge fasse.

Von tausend Chören[2]) sind eine Menge von Messen, Litaneien, Vespern, Liedern, Motetten verschwunden, welche ein wahrer Hohn auf die Kunst waren. Solche Schundcompositionen sind jetzt zu unterst im Musikalienkasten, oder als Makulatur verkauft, die noch vor zehn und zwanzig Jahren in hohen Ehren gestanden und als Festmessen aufgeführt wurden. Reformierte Chöre schämen sich jetzt, derartige sinn- und kunstlose Musik getrieben zu haben.

An die Stelle dieser trivialen und gemeinen Musik sind vielfach Compositionen getreten, welche mit ihrem kirchlichen Ernst und ihrer liturgischen Würde bei aller Einfachheit und Leichtigkeit doch auch den Anforderungen der Kunst entsprechen, während viele andere Chöre es sind, auf welchen wahre und wirkliche Kunstwerke in der Melodie, Stimmführung, Harmonisierung, in der Rythmik, in der Orgel- und Orchesterbegleitung aufgeführt werden.

Die unübertrefflichen Meisterwerke der Kunst sind die klassischen Compositionen der Blütheperiode der katholischen Kirchenmusik im 16. Jahrhunderte; sie sind die großartigsten Schöpfungen des Genie's. Aber sie lagen Jahrhunderte bestaubt und unbeachtet in den Musikarchiven; höchstens beschäftigten sich mit ihnen die Musikgelehrten, die Männer des Contrapunktes; ab und zu

---

[1]) Auf diese Weise wurde der Cäcilienverein zu einer Schule des Gehorsams gegen kirchliche Gesetze; in diesem Gehorsame wirft die kirchliche Musik die Fesseln des Weltgeistes ab und ist mit dem Schmucke überirdischer Schönheit bekleidet, indem sie durch den Gehorsam, wie ihrer Idee, so auch ihrem Zwecke entspricht und dadurch um so edler und idealer erscheint. Vgl. auch Walter „Die heilige Musik“ (1881) S. 15.

[2]) Schreibt Walter, „Dr. Witt,“ Ein Lebensbild, S. 242. f.

waren sie noch als Programmnummern in historischen Concerten zu finden, und wurden von einigen wenigen großen Chören in Domkirchen hie und da aufgeführt. In Folge der cäcilianischen Reformbewegung sind jetzt nun hunderte von Chören, welche, wenn auch nicht regelmäßig, so doch von Zeit zu Zeit Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria u. s. w. singen. In neuen schönen Ausgaben wurden diese klassischen Compositionen aufgelegt; das musikalische Verständnis und Können bei Dirigenten und Sängern hat sich durch Studium, Anhören und Übung derselben so gehoben, daß nicht wenige von ihnen wenigstens einer oder der andern guten Aufführung gewachsen sind.

Ich habe auf meinen Ferienreisen, die ich früher als Universitäts-Professor und jetzt als Director des Priesterhauses jährlich zu machen pflege, nicht selten in kleineren Orten polyphone kirchliche Tonwerke mit viel Verständnis und Geschmack vortragen gehört. In meiner Vierteljahrsschrift habe ich mehrere solche Beispiele angeführt. Es möge gestattet sein, auch hier eines anzufügen.

Auf einer meiner Ferienreisen im Jahre 1887 kam ich auch nach Schelklingen bei Blaubeuern in Württemberg. Daß die Württemberger im Choral, Volksgesang und mehrstimmigen Vocalgesang tüchtig geübt seien, wußte ich schon vorher. Wem bekannt ist, wie im katholischen Seminar in Tübingen seit einer Reihe von Jahren der Schulung der angehenden Geistlichen in der „Musica sacra“ die größte Aufmerksamkeit zugewendet wird, der wird zwar mit den größten Erwartungen in die nächstbeste katholische Kirche auf dem Lande eintreten, um den Sonntag mitzumachen, aber er wird nicht enttäuscht werden. Schelklingen ist ein Oberamtsstädtchen; es pulsiert dort ein warmes katholisches Leben. Wenn man eine Reihe protestantischer Orte durchwandert hat, und dann wieder einmal, wie auf einer Oase, am Wege, im freien Felde eine Muttergottesstatue erblickt, und dann wieder ein Christusbild, eine Lourdescapelle, so erfüllt dies den wandernden Katholiken, der in einem katholischen Lande auf-

gewachsen, mit wahrer Freude. In Schelklingen fanden wir (ich und mein lieber vieljähriger Reisegefährte Heinrich v. Schmuck, Religionsprofessor zu Innsbruck) die Herzen Jesu, Maria in kolossal großen Zügen in die hochragenden Felswände eingemalt, nebst den gelungensten Abbildungen mancher Bilder und Inschriften aus den Katakomben, und inmitten der Felswände eine allerliebst eingerichtete Lourdesgrotte, zu der von dem Städtchen aus ein wohlgepflegter, schöner Weg, theilweise in Felsen gehauen, hinaufführt. Am meisten muthete es uns aber in der von Gläubigen, jung und alt, ganz gefüllten Kirche an, wo Alles so erbaulich vor sich ging. Es war der 4. September, Sonntag, in jener Gegend das Festum angelorum custodum. Am Beginne die Wassi erweihe, und dann das Asperges, lateinisch, choraliter mit Orgelbegleitung von sämmtlichen Gläubigen gesungen. Dann vor der Predigt das „Veni sancte Spiritus" im sehr schönen, polyphonen, 4-stimmigen Satze; nach der Predigt eine erhebende 4-stimmige Vocalmesse von Kaim, ganz correct vorgetragen, die Responsorien choraliter von der ganzen Kirche flüssig gesungen. Nachmittags das Segenlied „Wir beten an" vom ganzen Volke gesungen, ebenso die Responsorien zur Litanei zu den hl. Schutzengeln und am Schlusse ein sehr schönes Marienlied aus dem Rottenburger Gesangsbuche, mit solcher Frische und Freudigkeit von Jung und Alt gesungen, wie man es selten zu hören bekommt. — Ich dachte mir, wir Salzburger und Tiroler könnten von den lieben Schwaben in dieser Hinsicht lernen.

Auch die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen der Protestanten, deren ich hiemit Erwähnung machen will, sind einigermaßen Erfolge des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines. „Einigermaßen", sage ich, nicht als ob alle derartigen Arbeiten dadurch angeregt worden wären.

Schon eine geraume Zeit vor Gründung des deutschen Cäcilienvereines finden wir Persönlichkeiten unter den Protestanten, welche diesbezüglich eine sehr ersprießliche Thätigkeit entfaltet haben, wie ich oben SS. 243 f. und anlangend die

Hochkirche Englands S. 314 ff., und an anderen Orten gesagt habe.

Die Protestanten haben sich der katholischen Bewegung für die Reform angeschlossen. Die Folge davon, — wenn ich absehe, von der großartigen diesbezüglichen Bewegung, welche in der englischen Staatskirche zu Gunsten des gregorianischen Chorals entstanden ist, und von der ich schon S. 314 ff. weitläufig geredet habe, — war die Entstehung des „evangelischen Kirchengesangvereines". Merkwürdiger Weise ist das Bemühen dieses Vereines dem des katholischen Cäcilienvereines sehr ähnlich. So wurde 1885 auf dem IV. deutsch-evangelischen Kirchenvereinstage nach dem Muster des kath. Cäcil.-Vereines ein Musikalienkatalog angelegt und ein Referentencollegium berufen, an dessen Spitze Inspector Zahn aus Nürnberg und Dr. Zimmer, Pfarrer in Königsberg (Preußen) stehen.

Als hervorragendste Chöre gelten der königl. Domchor zu Berlin und der berühmte „Riedel'sche[1]) Gesangverein" in Leipzig, der seiner Zeit 400 active Mitglieder zählte. Diese können als Mittelpunkte und Muster einer würdigen Musik-Richtung bei den Protestanten angesehen werden. Dazu sind ferner zu

---

[1]) Prof. Dr. Carl Riedel, ein genialer Mann, der mit staunenswerther Thatkraft seine Zwecke zu verfolgen und zu erreichen verstand, war in der Nähe von Elberfeld am Niederrhein geboren im Jahre 1827. Als Seidenfärbergeselle machte er eine Wanderung durch die Schweiz und Frankreich, wo er von einem musikalischen Genossen seines Handwerkes sich für die Musik bestimmen ließ. Nachdem er sich die nöthigen Vorkenntnisse in der Musik verschafft, bezog er das Conservatorium zu Leipzig und fand in Leipzig die in Staub und Moder der Bibliotheken vergrabenen Compositionen der Altmeister. Bald lernte er dieselben so hochschätzen, daß er beschloß, trotz aller Schwierigkeiten diese Werke zur Aufführung zu bringen. 1844 begann er mit einem kleinen Chor, der bald zu einem Riesenchor heranwachsen sollte. Mit großem Erfolge leitete er denselben bis zu seinem Tode 5. Juni 1888. Sein Werk genoß großes Ansehen wegen der klassischen Programme und künstlerischen Aufführungen. Jedesmal riß er durch die Aufführung der Compositionen à capella von Palestrina, Vittoria u. a. das Publikum zur Bewunderung und Begeisterung hin. (Siehe Kirchenchor 1888 S. 57.)

rechnen die für die Pflege der älteren Tonwerke in Dresden und Frankfurt am Main entstandenen Cäcilienvereine.

Als Zeitschriften sind bekannt „Halleluja" und „Siona". Durch Herausgabe der alten Meisterwerke zeichnen sich aus Neidhart, de Witt, Breitkopf und Härtel, Leuckart u. a.; altklassische Richtung der Kirchenmusik vertritt namentlich die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" in Leipzig.

II.

Wir wenden uns nun dem eigentlichen Gesange der Kirche, dem Choral zu, um an der Hand der Geschichte den Aufschwung desselben in den letzten Dezennien wahrzunehmen.

Es sollte nun dies mit aller Sorgfalt und gediegener Fachkenntnis geschehen, wie es der Gegenstand selbst erfordert. Ich kann es jedoch bei meinen mannigfaltigen Geschäften nur halb thun; und wollen mich deshalb die geneigten Leser entschuldigen. Meine kurze Kirchenmusikgeschichte möchte ich nicht unvollendet lassen, und ich will thun, was ich noch im Stande bin.

Die Reform des Chorals begann in Belgien und Frankreich. Es folgten Deutschland, Oesterreich, England, Irland, Amerika und zuletzt auch Italien. Damit ich aber nicht mißverstanden werde, so sei es schon hier gleich Eingangs gesagt, daß der Löwenantheil der Restauration den Päpsten Pius IX. und Leo XIII. und der Congregation der hl. Riten angehört. In Belgien, wie ich schon oben S. 321 bemerkt habe, sind bereits im 4. Jahrzehnte unseres Jahrhunderts auf Anregung und unter der Ägide des Kardinal-Erzbischofes Sterckx in der Mechliner Diözese neue Choralbücher ediert worden. Auch in Frankreich finden wir frühzeitig Männer, die an den Arbeiten und Forschungen über Choral sich rege betheiligten. Schon oben S. 257 f. nannte ich Choron, Fetis, Lafage, Ortique, Coussemacker, Theodul Normand (Pseudonym: Nisard), Duval Edmund (geb. in Hennegau

1809) u. s. w. Jeder derselben gab Werke, den Choral betreffend, heraus.

Neuen Aufschwung erhielt die Restauration des Chorals in Frankreich durch Dom Prosper Gueranger, Abt von Solesmes und Generalabt der französischen Benediktinerkongregation. Er ward geboren 1806 zu Sablé, Diözese Mans, ward 1827 Priester und Professor zu Mans, kam dann nach Paris, wo er mit Montalembert, Lamennais, Ozanam und anderen ausgezeichneten Katholiken in Verbindung trat. 1832 erwarb er das Benediktinerkloster Solesmes und begann mit einigen Gefährten das klösterliche Leben nach der Regel des hl. Benedikt. Gregor XVI. ernannte ihn zum Generalabt. Er starb 1875. Um die Wiederbelebung des Chorals hat er sehr große Verdienste; seine Schriften haben für den kirchlichen Gesang große Bedeutung; es finden sich in denselben zuverlässige Angaben, und wird auch für die liturgischen Gesangstexte die beste Erklärung geboten.[1])

Als Gueranger in seinen „Institutions liturgiques" 1841 die Schönheit der röm. Liturgie gezeigt hatte, erhob sich ein neuer Eifer auch zur Erforschung des Chorals, nicht blos in Frankreich und Belgien, sondern weit über die Grenzen dieser Länder hinaus. Der berühmte belgische Jesuit Lambillotte, geb. 1797 in Hennegau, gest. 1855, ein Mann, der durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Entzifferung der Neumen und des Chorals berühmt geworden, wurde durch Gueranger zu seinen gelehrten Arbeiten auf dem Gebiete des Chorals angeregt.

Der angesehenste Prälat Frankreichs, Kardinalerzbischof Gousset, ernannte eine Commission von ausgezeichneten Choralkennern, um nach den alten Quellen ein Graduale zu ediren. Es erschienen eine Menge Schriften anlangend den Choral. Der gerade genannte Jesuit P. Louis Lambillotte gab im Jahre 1851 zu Paris sein „Antiphonaire d. s. Gregoire" heraus, ein Fac-

---

[1]) Vgl. Kirchen-Lexikon von Wetzer u. Welte, ed. II, B. 5, S. 1342 f.

simile des Manuscriptes zu St. Gallen, das er für ein Facsimile des eigentlichen gregorianischen Antiphonars hielt (siehe meine Vierteljahrsschrift Jhrg. III., S. 91). Die Fortsetzungen seiner Arbeiten besorgte der Jesuit Dufour, von dem im Jahre 1856 und 57 ein Vesperale und Graduale — die Frucht der Studien Lambillotte's — zu Paris aufgelegt wurde. Die Commission für Rheims und Cambrai hat unter Zugrundelegung des Codex von Montpellier und jenes von Murbach ein Graduale gearbeitet und bei Lecoffre in Paris 1859 aufgelegt. Abbé Cloët hat ebendaselbst 1863 und 64 eine Sammlung liturgischer Gesänge mit instructiven Einleitungen herausgegeben. Ebenso wurden auch in Belgien zu Mecheln, Brüssel und Tournay neue Ausgaben von Choralbüchern, namentlich in den letzten zwei Dezennien, besorgt. Das von Lambillotte zu Paris 1851 edierte Antiphonar des hl. Gregor wurde 1872 zu Brüssel wieder aufgelegt, wie ich schon oben bemerkt habe.[1])

Unter der Protektion des kunstsinnigen für den Choral sehr eingenommenen Kardinalerzbischofs Dechamps von Mecheln und der übrigen Bischöfe Belgiens arbeiteten Janssen (ein holländischer Priester und langjähriger Gesangslehrer[2]) im Priesterseminar zu Mecheln), Bogaert, Van-Damme, Nikol. Lemmens, Gevaert, Tinel u. s. w. eifrig in Forschungen über Choral, wie ich schon oben S. 321 ff. geschrieben habe.

In Deutschland begann man mit den Forschungen auf dem Gebiete des Chorals um die Mitte unseres Jahrhunderts. Da ich schon zu wiederholten Malen auf diesen Punkt zu sprechen gekommen bin und schon oben S. 236 ff. und an verschiedenen anderen Stellen die Verdienste Königs Ludwig I. von Baiern, des hochwürdigsten Bischof Valentin Riedl von Regensburg, der Arbeiten Proske's, Georg Mettenleiters und anderer

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit sollen auch zwei Druckfehler, welche sich oben S. 321 unliebsamer Weise eingeschlichen haben, nämlich „J Gall" statt: St. Gallen — und „Herausgeber" statt: ersten Herausgeber, berichtigt sein.

[2]) Es erschien von ihm „Les vrais principes du chant Grègorien".

Erwähnung gethan, sei hier nur noch errinnert an Smeddink, geb. 1812, welcher das soeben genannte Werk des Holländers Janssen übersetzt hat und auch eine Apologie des lateinischen Choralgesanges schrieb; dann Wollersheim Theodor, geb. 1806, gest. 1865 als Pfarrer in der Kölner Diözese; Hermesdorff, Schlecht, Schubiger, Schneider (Ludwig, geb. zu Rüdesheim 1806), von denen ich auch größtentheils schon oben gesprochen habe. Schubiger trat bekanntlich, wie ich schon vor einigen Jahren (in meiner Vierteljahrsschrift Jhrg. III. S. 91) geschrieben habe, gegen das im Jahre 1851 erschienene „Antiphonaire de s. Grègoire“ von Lambillotte auf, das dieser für ein Facsimile des Antiphonars Gregor des Gr. hielt. Diese Entgegnung erschien in Theodul Nisard's musikalischer Revue. Abbè Nisard trat nämlich der Ansicht Schubigers bei, daß das genannte neumisierte Antiphonar von St. Gallen nicht das vom römischen Sänger Romanus nach St. Gallen gebrachte Antiphonar sei. In Frankreich erhob sich ein Sturm gegen Schubiger; denn man fieng schon an, nach Lambillotte's Antiphonar die Choralbücher herauszugeben.

In Italien begannen die Arbeiten, wenn ich absehe von dem, was die Päpste und die Congregation der Riten gethan haben, erst in den 80ger Jahren. Wohl hat es an Aufmunterungen von Seiten einiger hochwst. Bischöfe Italiens, ja auch aus dem Munde der Päpste selbst nicht gefehlt, wie ich schon wiederholt ausgesprochen; aber eine nachhaltige Wirkung hatten sie erst in den letzten Jahren. Unlängst erhielt ich aus der Hand eines tüchtigen Kenners der Kirchenmusikzustände Italiens ein längeres Schreiben, aus dem ich hiemit einiges abzudrucken mir erlaube.[1])

---

[1]) Der Choral ist in Italien in einen so erbärmlichen Zustand herabgesunken, daß man nicht weiß, wo und wie man mit seiner Verbesserung beginnen soll. Ich leugne nicht, daß sich dieser Gesang auch in anderen Ländern z. B. in Frankreich in traurigen Zuständen befindet, aber bei uns wird das Übel noch dadurch verschlimmert, daß ein nicht kleiner Theil des Clerus jenen Bestrebungen gänzlich entfremdet gegenübersteht, welche bis auf den

Man war aber nicht blos bedacht, die ursprünglichen Choralmelodien wieder herzustellen, sondern man wendete auch dem Vortrage derselben eine besondere Aufmerksamkeit zu.

Was den Choralgesang vielfach in Verruf gebracht hatte, war die schleppende Art seines Vortrages. Man hatte die durch

---

heutigen Tag gemacht wurden, um die Ausführung des gregorianischen Gesanges gemäß seiner alten Überlieferung wieder herzustellen.

Diese traurige Lage, in welche der Choral bei uns versetzt ist, kann man mit Sicherheit aus den Choralbüchern ersehen, die in den letzten Jahren gedruckt wurden. Ich weise zunächst hin auf den „Vorläufer der Wiederherstellung kirchlicher Gesangsbücher" (Rom, Monaldi 1857) Peter Alfieri, der Chorallehrer in den römischen Seminarien war. Dieser stellt in seinem Buche folgenden Grundsatz auf: „Wenn eine Choralmelodie für die Begleitung nach den Regeln der modernen Harmonie nicht geeignet erscheint, so muß man sie umändern und modificieren." Entrüstet über diese Worte fragten sich einige französische Schriftsteller: Was bliebe vom gregorianischen Gesange noch übrig, wenn man solche Anschauungen in den Kirchen zur Geltung brächte? In der That würde dadurch die ganze Grundlage des mittelalterlichen Choralgebäudes erschüttert und zerrüttet werden. Dennoch war Alfieri seiner Zeit in Italien als Lehrer aller Lehrer geschätzt und sein Lehrbuch war das einzige, welches sich an jenen Orten, wo man überhaupt einigermaßen Gesangsunterricht ertheilte, in den Händen der Seminaristen befand.

Keineswegs höher sind die neueren Lehrbücher anzuschlagen, wenn deren Verfasser auch manchmal vorgaben, auf der Höhe der gegenwärtigen Studien zu stehen. Um wenigstens einige zu citieren, nenne ich an erster Stelle den „Lehrer des Kirchengesanges" von Peter Paul Balestra (Florenz, 1878. 3. Aufl.). Um zu begreifen, welche Gesangsmethode Balestra einschlage, wird die Bemerkung genügen, daß er in einer Schrift über den Congreß von Arezzo bekennt, daß ihm ein Gesangsstück des ersten Tones ohne das beständig eingeschobene b unausstehlich scheine. Indem er dann von einer Ausführung des gregorianischen Gesanges unter persönlicher Leitung des **Dom Pothier** spricht, sagt er, daß sein (des Dom Pothier) Gesang am besten Kammergesang genannt werden könnte, gut genug, wenn es sich um eine Romanze oder dergleichen handelte; denn die Eile, mit der viele Noten dahinfliegen, die übertriebene Betonung und Nüancierung mit den maßlosen Verbindungen und Verschleifungen rauben dem Chorale seine **sprichwörtliche** Majestät und Gravität. Bezüglich seiner Lehrweise genügt die Bemerkung, daß er die Diësis in Hülle und Fülle gebraucht.

Andere Lehrbücher von ähnlichem Werthe wie das des Balestra sind die von **Michael Agresti** (1887), **Dominicus Milano** (1887) und **Anton Berrone** (1882), in denen bald mehr bald weniger die Natur des

die Sängerschulen der Domstifte und Klöster lange Zeit bewahrte Tradition, ihn entsprechend vorzutragen, verloren; nur für den syllabischen vom Priester und beim Antiphonengesang vorgetragenen Choral waren die Grundrisse des declamatorischen Rhythmus

---

Chorales entstellt und sein Charakter durch Modernisierung bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet wird. Manches Gute befindet sich zwar in den Lehrbüchern des Sicilianers Jakob Lo Re (1883) und des Stephan Gamberini (1890) aus Bologna: aber sowohl in diesen beiden letzteren als in den früher citierten geschieht kaum eine Erwähnung des dem Chorale eigenthümlichen Rhythmus sowie der Neumen. Auch vermißt man klare Regeln zur Erzielung einer guten Ausführung, welche die „gehämmerten" Noten ausschließe und der Melodie einen künstlerischen, ausdrucksvollen Werth verleihe.

Das beste Choral-Lehrbuch, das wir bis jetzt besitzen, ist der „Magister choralis" von Dr. Haberl aus Regensburg, übersetzt in unsere Sprache von Jesuitenpater Santi.

Wer sich die Mühe gäbe, die verschiedenen Städte Italiens zu durchwandern und zu vernehmen, welchen Choral man hier aufführt, der würde vollständig begreifen, daß sich in meiner Behauptung nicht die mindeste Übertreibung befinde. In Rom, Mailand, Turin, Florenz, Venedig und Genua wird der Gesang des hl. Gregor überall mit wenigen löblichen Ausnahmen in gleichen Noten „herabgehämmert".

Doch wie groß auch das Übel sein mag, an der Heilung ist noch keineswegs zu verzweifeln. Die römisch authentischen, bei Pustet gedruckten Ausgaben der Choralbücher haben bereits den Rundgang durch die ganze Halbinsel angetreten und durch sie gewinnt die Überzeugung immer mehr an Boden, daß Etwas geschehen muß zur Verbesserung dieses hl. Gesanges, der so lange nicht mehr nach seiner guten Tradition zur Aufführung gekommen ist. In diesen letzten Tagen ist das höchst wichtige Buch Dom Pothier's „Die gregorianischen Melodien" in einer Übersetzung von P. Maurus Serafini, Benediktiner in St. Julian zu Genua, erschienen. Wenn einmal dieses Buch in Italien, wie zu erwarten ist, seine Verbreitung gefunden hat, dann wird es manche dunkle Fragen hinsichtlich des Chorals in's gehörige Licht setzen; man wird gute, wahre Regeln für seine Aufführung erhalten; man wird diesen Gesang schätzen lernen und lieb gewinnen; man wird begreifen, daß dieser erhabene Gesang keiner anderen Musikgattung zurücksteht, wenn er nicht vielmehr jede andere weit hinter sich zurückläßt im Ausdrucke jener heiligen Gefühle, die uns zu Gott hinführen und von denen wir beseelt sein sollen, so oft wir der Feier der göttlichen Geheimnisse in der Kirche beiwohnen.

Verona, März 1891. Don Anton Bonuzzi,
Domkaplan.

im großen Ganzen erhalten. In Deutschland wurden dieselben auch, noch ehe archäologische Studien detailirte Regeln an's Tageslicht brachten, beobachtet; und dadurch, sowie durch die accentreichere, von der französischen Aussprache sich vortheilhaft unterscheidende, Declamationsart ward es verhältnißmäßig leicht, auch die größeren Massen für richtigen Vortrag des reicheren Choralgesanges methodisch einzuschulen. In Frankreich bemühte man sich unter dem Einflusse Gueranger's, der zwar nicht Sänger oder Choralist von Fach war, aber dennoch im Choral und dessen Geschichte ganz ungewöhnliche Kenntnisse hatte und bei seinem Gesange der Melodie eine sinnige Schönheit zu geben verstand, die alte Sangesweise des Chorals wieder zu gewinnen. Ein anderer Benediktiner von Solesmes, Dom Josef Pothier, ein Schüler Gueranger's, gab ein Buch heraus: „Melodies grègoriennes" betitelt (deutsch von P. Ambros Kienle mit dem Titel: „Der gregorianische Choral, seine unsprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung" 1881; in das Italienische übertragen durch P. Maurus Serafini, Benediktiner in St. Julien zu Genua, 1890) in welchem er über die Vortragsweise des aus den Handschriften gebildeten Chorals Anleitung gibt: daß derselbe nicht plump und schleppend, sondern sanft, lieblich und lebhaft bewegt, doch ohne Künstelei und wie von selbst aus vollem frommgestimmten Herzen strömen, mit einem Worte melodiös vorgetragen werden solle.

In Deutschland, Österreich, Belgien u. s. w. hat sich die Beuroner Benediktinerkongregation um Pflege des Chorals außerordentliche Verdienste erworben. Viele wohl gedenken mit Freude und Dank der herrlichen Choralgesänge, welche sie bei den Beuroner Mönchen entweder in Volders oder Emaus (Prag), Seckau, oder vielleicht auch in Maredsous (Belgien) und dann in Beuron selbst gehört haben; und aufrichtig werden sie mit mir gestehen, daß sie erst dort wieder Liebe und Lust zu dem Choral bekommen und die Schönheiten desselben erfassen und verstehen gelernt haben. Nicht

wenige sind es, welche durch den P. Ambros Kienle, Mitglied derselben Congregation, durch seinen Unterricht entweder an Einzelne, die sich zu ihm begaben, ertheilt, oder auf Instruktionskursen (zu Wien, Salzburg &c.) und dann wieder durch seine „Choralschule"[1]) auf die rechte Fährte geführt wurden, den Choral in richtiger Weise vorzutragen. Kienle, P. Ambros O. S. B., ward geboren zu Laiz in Hohenzollern 1852, legte im Benediktinerkloster zu Beuron 1874 die Profeß ab, Priester 1877; nach der Exilierung der Benediktiner von Beuron, wirkte er in Emaus (Prag), und kehrte nach der Aufhebung des Exils wieder nach Beuron zurück. Auch des Benediktinerabtes Sauter's zu Prag, der an manchen Orten durch seinen Unterricht und seine Aufmunterung und vorzüglich durch seine Schrift „Choral und Liturgie" viel für die Hebung des Chorals gethan hat, muß hier Erwähnung geschehen.

Vor allen Andern aber sind es auch hier wieder die Cäcilienvereine, welche sich eifrigst bemühten, den Choral allenthalben zur Geltung zu bringen und ihm wieder den gehörigen Platz und Raum in der Liturgie zu erobern.

Man warf den Cäcilien-Vereinen manchmal vor, daß sie nur dem polyphonen Gesange ihre Aufmerksamkeit zuwenden und den Choral nicht in gehöriger Weise pflegen. Der deutsche Cäcilien-Verein, oder wie er jetzt heißt, der Cäcilien-Verein für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Schweiz, ebenso wie auch der irische und amerikanische Cäcilien-Verein[2]) verpflichtet

---

[1]) Die Choralschule Kienle's (Herder 1884) ist unter den zahlreichen Handbüchern zur Erlernung des Choralgesanges aus neuerer und neuester Zeit wohl eines der besten; weshalb es auch eine große Verbreitung und Übersetzungen in fremde Sprachen gefunden hat. Es war auch in der That wohl nicht leicht Jemand geeigneter, eine solche Anleitung zu schreiben, als P. Ambros Kienle, welcher den guten Vortrag des Chorals aus täglicher Übung gründlich kennen gelernt und auch in der Geschichte des Kirchengesanges und speziell des Chorals genau bewandert ist.

[2]) Siehe oben S. 308, 335 ff.

erster Stelle, nach Kräften zu sorgen, „daß der gregorianische Gesang überall gepflegt werde;“ und wer wüßte nicht, wie viel die Cäcilien-Vereine zur Verbreitung der sogenannten officiellen Choralbücher, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde, gethan haben? wie sie bei ihren Instruktionskursen und Aufführungen obenan stets den Choral gesetzt und unablässig, praktisch und theoretisch, bemüht sind, die Vortragsweise desselben zu heben und das für ihn verlorengegangene Terrain bei der Liturgie wieder zurückzugewinnen? Wohl gab es, wie ich schon erwähnt habe, Männer, die vor der Gründung der Cäcilien-Vereine für erhöhte Pflege des Chorals gearbeitet haben, oder die, obgleich die Cäcilien-Vereine schon gegründet waren, ohne daß sie Mitglieder desselben geworden waren, unabhängig von demselben, den Choral gefördert haben. Aber ohne die Bemühungen der Cäcilien-Vereine würden diese sehr löblichen Arbeiten einzelner Männer und auch eines ganzen Ordens bei weitem nicht ausgereicht haben, und würde das Interesse für einen guten Choral nicht so große Kreise gewonnen haben.

Die Cäcilianer sorgten auch für entsprechende Begleitung des Chorals. Der gregorianische Choral entstand zwar zu einer Zeit, in welcher man an eine harmonische Begleitung nicht denken konnte. Als freie Melodie mit rhythmischem Schwunge — nicht in gleichlangen Noten — gesungen bedarf er eigentlich gar keiner Begleitung. Aber wie es jetzt steht, wird er vielfach begleitet; in Belgien, wo der Choral fast die ausschließliche Kirchenmusik ist, wie ich schon oben S. 324 gesagt habe, fast durchgehends, ebenso in der Beuroner Congregation u. s. w. So sorgten denn die Cäcilianer theoretisch und praktisch für eine solche Begleitung. Es erschienen ganze Werke über Harmonisierung des Choral, z. B. „Die Harmonisierung des greg. Choralgesanges“ von P. Schmetz 1886, dann das Werk von Diebels Fr. „Der musikverständige Organist“ und „Die Kirchenmusik in harmonisierten Gesängen“. In Zeitschriften er-
die Mitglieder jedoch schon durch seine Statuten, und zwar an

schienen Artikel über die Art und Weise der Harmonisierung; und die hervorragendsten aus den Cäcilianern (Dr. Witt, Dr. Haberl, Van-Damme, Singenberger, Könen, Piel u. s. w.) gaben solche Begleitungen des Chorals heraus. Sie giengen dabei von dem richtigen Grundsatze aus: die Harmonisierung des Chorals könne nur auf Grundlage des Tonsystems richtig geschehen, in welchem der Choral selbst componiert ist, d. i. nach dem System der alten Kirchentonarten, welche diatonisch sind. Allen galt als Regel, daß wegen der Harmonie kein einziger Ton der Melodie geändert werden darf. Im übrigen gingen die einen etwas strenger, die andern etwas leichter dabei zu Werke. Man kann heute drei Arten der Harmonisierung unterscheiden: die einen gestalten die Begleitung rein diatonisch mit Ausschluß jeder Diësis und geben jeder Note einen Accord (L. Schneider, Van-Damme); die andern lassen auch zuweilen chromatische Töne zu (Mettenleiter, Oberhoffer); die dritten lassen ebenfalls die Diësis zu in der Begleitung, geben aber manchen Figuren nur einen Accord, um so dem Gesange möglichste Freiheit zu gestatten (Witt, Hanisch, Haberl, Könen, Singenberger u. s. f.).

Ich erinnere ferner an einzelne Mitglieder der Cäcilien-Vereine, die für die Pflege des Chorals wahrhaft Großartiges geleistet haben, vor Allen an den gegenwärtigen Director der Kirchenmusikschule Dr. Haberl in Regensburg.

Haberl ward geboren 1840 zu Oberellenbach in Niederbayern; ward Musikpräfekt in den Seminarien und am Domchor zu Passau; 1865 gab er seinen Magister choralis heraus; 1867 bis 1870 machte er in Italien Musikstudien, und wirkte als Maëstro an der Anima in Rom; 1871 wurde er Dom-Kapellmeister in Regensburg; 1874 eröffnete er die Kirchenmusikschule zu Regensburg und übernahm von 1882 ab deren geschäftliche und technische Leitung; 1876 publizierte er zum ersten Male seinen Cäcilienkalender (jetzt kirchenmusikalisches Jahr-

buch); 1878 machte er sich an die Gesammtausgabe[1]) der Werke Palestrina's. 1885 erschien von ihm „Bausteine für Musikgeschichte", B. I. Wilhelm du Fay; 1888 B. II. Musikkatalog des päpstl. Kapellarchives; 1888 B. III. Die römische Schola Cantorum. Nach dem Hinscheiden des unvergeßlichen Dr. Witt übernahm er 1889 auch die Redaction der „Musica sacra". Seine Hauptthätigkeit war nebst den vielen schon angegebenen Agenden, der Pflege des liturgischen Gesanges, des Chorales zugewendet; seine Choralschule ist jetzt schon in der 9. Auflage erschienen und auch in die englische, französische, spanische, polnische, ungarische und italienische Sprache übersetzt worden.

Schließlich möge auch noch auf die vielen Choralschulen, welche durch Mitglieder der Cäcilien-Vereine gegründet worden sind, besonders hingewiesen werden.

Auch die Regensburger Musikschule, gegründet 1874, die Achener Musikschule (Gregoriushaus, von Böckeler gegründet 1882), die Kirchenmusikschule zu Mecheln (gegründet 1878 durch Van-Damme und N. Lemmens), dann die zu Luzern (gegründet 1889 unter der Direction Breitenbachs), pflegen den Choral an erster Stelle.

L.

Anlangend die Restauration des Choralgesanges, gilt aber dasselbe, und zwar in eminentem Grade, was ich schon oben, wo ich vom Aufschwunge des polyphonen kirchlichen Gesanges gesprochen, erwähnt habe, nämlich: auch hierin gaben vorzugsweise Päpste und Bischöfe den Impuls, und sicherten durch ihr Einschreiten den Erfolg.

Werfen wir zuerst einen Blick auf die diesbezügliche Thätigkeit der Bischöfe, der Provinzialconzilien und Synoden.

---

[1]) Diese Gesammtausgabe erscheint bei Breitkopf und Härtel (Leipzig) und ist soeben am Beginne dieses Jahres 1892 der 30. Band erschienen.

Bei den verschiedensten Gelegenheiten, und zwar schon um die Mitte des Jahrhunderts, also lange vor der Gründung der Cäcilien-Vereine, heben sie hervor, daß der Choral der eigentliche Gesang der Kirche sei, für die Mysterien der hl. Liturgie besonders passe und die Gläubigen erbaue. Von der diesbezüglichen Wirksamkeit des Kardinal-Erzbischofes Sterkx habe ich schon oben S. 321 gesprochen. Das Concil von Quebek[1]) 1851 sagt: „Der gregorianische Choral, der der Kirche eigene Gesang, welcher der Majestät des göttl. Cultus durch seinen Ernst besonders entspricht, soll in der feierlichen Messe und bei der Vesper wieder seinen Theil erhalten." Auf dem Conzil von Toulon 1850[2]) wurde zwar harmonisierter Gesang als zulässig erklärt, aber voraus wird bemerkt: „Der Choral, richtig vorgetragen, wird von den frommen und gelehrten Männern lieber gehört, und wird dem harmonischen oder musikalischen Gesange mit Recht vorgezogen"; auch das Conzil von Bordeaux 1850[3]) will den Choral dem mehrstimmigen Gesange vorgezogen wissen, weil derselbe tauglicher ist, die Frömmigkeit zu wecken; und das Conzil von Prag 1860 erklärt, der greg. Gesang sei sehr geeignet, Gott zu verherrlichen und die Gemüther nach Oben zu tragen; und es fügt bei, gut vorgetragen, gefalle er keuschen Ohren und frommen Herzen ganz besonders.

Um für nachhaltige Pflege des Chorals zu sorgen, ordnete das Kölner Conzil 1860[4]) an, es sollen an den Kathedral- und Collegiatkirchen und soweit thunlich auch an andern Kirchen wieder Sänger- (und Organisten) Schulen errichtet werden, damit die leider schon lange Zeit unterbrochene Tradition des hl. Gesanges wieder auflebe, und in allen Kirchen der Diözese nach und nach die wahren und heiligen Principien des liturgischen Gesanges und die rechte Art und Weise, denselben auszu-

---

[1]) Collectio Lacensis III. p. 614.
[2]) Collectio Lacensis IV. p. 1057.
[3]) Collectio Lacensis IV. p. 562.
[4]) Collectio Lacensis t. V. p. 318.

führen, wieder verbreitet würden. Dasselbe Conzil empfiehlt auch die Wiedereinführung des Institutes der Kapellknaben.[1]) Dasselbe hat schon i. J. 1850 das Conzil von Toulon unter Bezugnahme auf ältere kirchliche Verordnungen vorgeschrieben.

Andere Synoden schreiben vor, daß in den Elementar- (Pfarr-) Schulen allgemeiner Unterricht im gregor. Gesang ertheilt, und auf diese Weise nicht blos ein tüchtiger Sängerchor herangebildet, sondern auch erzielt würde, daß wenigstens theilweise das gesammte Volk am liturgischen Gesange theilnehmen könne. Das Provinzial-Conzil von Cincinnati 1861 verordnet, daß an den Pfarrschulen der gregor. Gesang gelehrt werde und die in diesem unterrichteten Knaben sollen dann bei dem Gottesdienste verwendet werden. Das Plenar-Conzil zu Baltimore 1866 schreibt:[2]) „Wir halten es als sehr wünschenswerth, daß die Anfangsgründe des gregor. Gesanges in den Pfarrschulen gelehrt und geübt werden, damit auf diese Weise die Zahl derjenigen, welche die Psalmen gut zu singen verstehen, nach und nach vermehrt würde, und so wenigstens der größere Theil des Volkes gemäß der alten und an verschiedenen Orten noch üblichen Gepflogenheit, die Vesper und andere ähnliche Dinge mit dem Chore und den beim Altare Assistierenden zu singen lernte.

Ferner dringen die neuesten Conzilien, wie dies ausnahmslos auch schon die älteren gethan hatten, darauf, daß die Zöglinge der Knaben- und Clerikerseminarien tüchtig im gregor. Kirchengesange geschult werden. Das Conzil von Quebek[3]) 1851 schreibt vor: „Die Rectoren der Collegien und Seminarien, welche sich mit so lobenswerthem Eifer dem Unterrichte und der Erziehung der Jugend widmen, sollen sich Mühe geben, daß die Alumnen den gregor. Gesang vollständig erlernen;" dasselbe bestimmte auch das erste (1852) und das

---

[1]) Collectio Lacensis t. V. p. 358; t. III p. 1196.
[2]) Collectio Lacencis t. III. p. 501.
[3]) Collectio Lacensis t. III. p. 614. Vgl. t. IV. p. 1057; V. p. 476.

vierte Provincial-Concil von Westminster für England, wie ich schon oben, S. 305 gesagt habe. Das Conzil von Bordeaux 1859 schreibt sogar vor, die Seminaristen sollen jährlich zweimal über gregor. Gesang geprüft werden. Das Conzil von Utrecht[1]) ermahnt alle Cleriker, sie sollen den gregor. Choral gründlich lernen, damit sie nicht zum großen Ärgernisse der Gläubigen und zur Unehre der hochheiligen Sache untauglich erfunden würden, jene Gesänge auch richtig zu singen, die von dem Priester, während die heiligen Mysterien in feierlicher Weise abgehalten werden, zu singen sind.

Wenn wir nun auf die zwei letzten Decennien blicken, so häufen sich die Erlässe der hochwst. Bischöfe für erhöhte Pflege des Chorals so sehr, daß wir fast jede Diöcese der kath. Welt anführen müßten, um alle dieselben aufzuzählen. Was die hochwst. Bischöfe Amerikas, Englands, Irlands, Belgiens, Frankreichs diesbezüglich gethan haben, haben wir schon früher an verschiedenen Stellen notiert. Das schottische[2]) Plenar-Conzil 1886, nachdem es im Vorausgehenden den Choral auf das Höchste belobt und angeordnet hatte, daß diesem bei kirchlichen Functionen die erste Stelle eingeräumt werde, ordnet an, daß die Zöglinge, welche sich auf den Dienst des Heiligthumes vorbereiten, schon gleich von Anfang an auch in der Musik gründlich unterrichtet, daß sie vor Allem im gregorianischen Choral tüchtig eingeübt werden sollen, damit sie ihn schätzen lernen, und in der Folge weithin zu verbreiten bemüht seien.

Auch Österreich ist nicht zurückgeblieben. In den Erlässen österreichischer Kirchenfürsten über Kirchenmusik, die wir in der Vierteljahrsschrift Jhrg. V. S. 134 ff. und oben S. 266 ff. citiert haben, heißt es über den Choral in der Instruction, in welcher das f. e. Prager Consistorium im Jahre 1871 seinen Clerus unterweist, wie folgt: „Als kirchliche Regel für den Chor ist die

[1]) Collectio Lacensis t. v. p. 862.

[2]) Vgl. Vering's Archiv, 1889 II. S. 233 ff. Vgl. auch meine Vierteljahrsschrift Jhrg. V. S. 32 ff.

Anwendung des sog. gregorianischen Gesanges, und zwar in lateinischer Sprache nach den von den kirchl. Autoritäten approbierten Gesangsbüchern als: Graduale, Vesperale, Rituale und Pontificale Rom. festzuhalten.“ Hierauf folgen hierüber die näheren Weisungen. — Das Trientiner Ordinariat im Jahre 1876 ordnet an: „1. Der hochw. Clerus soll sich bemühen, die betreffenden Altargesänge würdig und genau nach Vorschrift auszuführen und überhaupt den Choral wieder zu Ehren zu bringen . . . Die den Chor betreffenden Responsorien beim liturgischen Gottesdienste sollen choraliter mit oder ohne Orgel gesungen werden. 2. Beim liturgischen Gottesdienste ist der Gesang in lateinischer Sprache anzuwenden.“ — In der bekannten Verordnung des hochwst. Bischofs von Linz vom Jahre 1887 steht der Choral, wie dies auch bei den diesbezüglichen Erlässen aller Bischöfe zu sein pflegt, oben an: „In die Frage über Zulässigkeit oder Vortrefflichkeit kirchlicher Compositionen darf der Choralgesang nicht hineingezogen werden. Darüber kann eben gar keine Frage, kein Zweifel sein, denn es ist allgemein bekannt, daß der älteste und eigentliche Kirchengesang und die Wurzel aller echten Kirchenmusik der Choral ist, durch Würde, Erhabenheit und Kraft ausgezeichnet wie kein anderer Gesang und für die gesammte kath. Kirche bei vielen liturgischen Handlungen vorgeschrieben.“ Dem wird der Wunsch beigefügt, daß das „Manuale chorale“ sich in den Händen aller Pfarrgeistlichen und aller Chordirigenten befinden solle.

In nicht wenigen Diözesen Österreichs folgte dem Worte, dem Befehle auch die That. Der Unterricht im Choral fand in nicht wenigen Knabenseminarien und Alumnaten Österreichs eine erhöhte Pflege. So in Graz, Brixen, Prag, Linz, Salzburg u. s. w. Wenn dies nur auch in den Pädagogien Österreichs bald geschehen möchte! Freilich, wenn ich auf manche Diözese Deutschlands blicke — der Lektionskatalog im Priesterseminar zu Mainz für das Wintersemester 1891/92 weist folgende Gegenstände für die Kirchenmusik auf: Allgemeine Musik-

lehre 1 St., Singübungen 1 St., Geschichte und Theorie des greg. Chorals 1 St., Priestergesang u. s. w. 1 St., dazu prakt. Übungen für alle Curse 1 St. — so muß ich zugeben, daß wir Österreicher durchaus nicht voraus sind.

Es möge erlaubt sein, schließlich noch zwei Manifestationen hochw.ster Bischöfe aus der jüngsten Zeit anzufügen und zwar eine für Deutschland und eine für die Schweiz. Der hochw.ste Bischof Dr. Hermann Dingelstad hielt bei der letzten Generalversammlung des Cäcilienvereines der Diözese Münster im October 1891 eine herrliche Ansprache. Nachdem er mit sehr anerkennenden Worten des Wirkens des Cäcilienvereines gedacht hatte, fährt er fort: „Aber abgesehen von diesen allgemeinen Vorzügen, hat der Cäcilienverein für mich noch eine ganz besondere Anziehungskraft. Ich hege nämlich gerade für unsere Diözese noch ganz besondere Erwartungen von ihm; ich setze für die Hebung unseres Kirchengesanges ganz besondere Hoffnungen auf ihn: Hoffnungen und Erwartungen, welche ihn mir vorzüglich lieb und werth machen. Die Hoffnung meine ich, daß mit seiner Hilfe in nicht zu ferner Zeit in der ganzen Diözese beim liturgischen Hochamte der kirchlich vorgeschriebene gregorianische Choralgesang werde zur Anwendung kommen; die wohlbegründete Erwartung meine ich, daß es mit Hilfe dieses Vereines, wenn wir nun demnächst, so Gott will, in der ganzen Diözese zur Einheit des römischen Ritus werden gekommen sein, bald keine, noch so kleine Dorfkirche mehr geben werde, in welcher nicht beim sonn- und festtäglichen Hochamte ein nach Verhältnis entsprechender und würdiger Choralgesang vorgetragen werde."

Der hochw.ste Herr Bischof Leonhard von Basel-Lugano erließ für seine Diözese am 20. August 1891 eine sehr instruktive, eingehende, in 74 Paragraphe eingetheilte „Verordnung über die Kirchenmusik." Darin lautet es über den Choral folgendermaßen:

„§ 7. Es soll von den Direktoren und Kirchenchören der gregorianische Choral mit möglichstem Eifer und aller Aufmerksamkeit gepflegt werden. Falls diejenigen, in deren Hand die Beaufsichtigung und Leitung des Kirchengesanges gelegt ist, nicht über die erforderlichen Sachkenntnisse verfügen, so wird ihnen dringend gerathen, sich hierin unterrichten zu lassen durch Besuch der cäzilianischen Vereinsconferenzen, mustergültiger Gesangsaufführungen der diözesanen Organisten- und Directorenschule, sowie durch Studium einschlägiger Schriften.

§ 8. Vor allem sollen sich die Priester bemühen, die Altar- und die übrigen priesterlichen Gesänge genau nach den liturgischen Büchern und in würdiger und schöner Weise vorzutragen. In unserem Seminar wird darum auf die Erlernung des kirchlichen Gesanges besondere Rücksicht genommen, wie die alten kirchlichen Vorschriften verlangen.

§ 9. Es ist unser innigster Wunsch, das alle Kirchen unserer Diözese unter sich und mit der römischen Kirche übereinstimmen und darum sich für den Choral der officiellen, von der hl. Congregation der Riten (bei Pustet in Regensburg) herausgegebenen Leseart bedienen. Wenn es sich um Neuanschaffungen handelt, so sollen, wie schon der hochwürdigste Bischof Eugenius verordnet hat, keine andern Choralbücher gewählt werden, als solche mit der genannten Singweise."

Der diesjährige (1892) Fastenhirtenbrief desselben hochw.sten Bischofs handelt ebenfalls von der Kirchenmusik.

LI.

Von größter Bedeutung für die Restauration des Chorals waren die Schritte, welche Rom hierin gemacht hat, und vorzüglich die Verfügungen, welche Pius IX. und Leo XIII. durch die hl. Ritencongregation im Verlaufe der letzten 25 Jahre in Sachen des Choralgesanges getroffen und dadurch die Reformbestrebungen nach ihrer praktischen Seite hin geregelt haben.

Da Pius V. bei Herausgabe des verbesserten Breviers

und Missale 1570 ein diesbezügliches Indult gewährte, so haben viele Diözesen und Corporationen ihre frühern von der römischen etwas abweichenden Liturgie und auch zugleich ihre alte Gesangsweise beibehalten[1]). Es gab einen Kölner=, Mainzer=, Münsterer=, Salzburger= u. s. w. Choral. — Im Verlaufe der Zeiten haben sich aber nicht wenige Diözesen und Corporationen der officiellen römischen Weise wieder mehr genähert. — So kam es, daß bis auf die neueste Zeit verschiedenartige Ausgaben der Choralgesänge sich vorfanden. Dazu kamen noch die schon oben erwähnten Bestrebungen vorzugsweise in Frankreich, die ursprüngliche gregorianische Sangesweise mit ihren reichen Melodien aus alten handschriftlichen Antiphonarien (zu Paris, Montpellier, Trier, München, Einsiedeln, St. Gallen u. s. w.) wieder herzustellen. Durch diese Arbeiten hat wohl unstreitbar die Musikforschung, die Paläographie und musikalische Archäologie, auch wohl die Kunst gewonnen, ward wohl das Interesse am Choral gehoben; aber statt daß hiedurch die Einheit im Gesange erzielt worden wäre, ist die Uneinigkeit und Verschiedenheit hierin nur noch vergrößert worden. Deshalb griff nun Rom selbst ein; es beschloß nämlich die Choral=

[1]) Auf einer meiner Reisen durch Deutschland, vor ungefähr 20 Jahren, kam ich mit einem Priester, der am Kölner Dome angestellt war, in einem und demselben Coupé der Eisenbahn zu reisen. Nach kurzem Gespräche griffen wir Beide nach dem Breviere und fingen an zu beten, da wir Beide noch bei dem Aperi standen. Nach einer kleinen halben Stunde legte der Priester aus Köln das Brevier zur Seite und war nicht wenig erstaunt, daß ich noch lange, ja über eine halbe Stunde zu beten hatte. Als auch ich mein Buch zuschloß, drückte er seine Verwunderung hierüber aus, wie ich so lange zu beten habe, da doch er das ganze Offizium in der halben Stunde vollendet. Schließlich stellte sich heraus, das er das alte Kölner Brevier habe, dessen Gebrauch den an der Domkirche zu Köln Angestellten damals noch gestattet war. Übrigens war dieses schon damals auf den Aussterbe=Etat gesetzt, da nur den Angestellten daselbst dies gestattet, den jungen Priestern jedoch vorgeschrieben wurde, das römische Brevier zu beten. — Bei dieser Gelegenheit sei auch das Werk von Dr. Bernh. Schäfer „Einheit in Liturgie und Disciplin für das kath. Deutschland," Münster 1891, erwähnt und empfohlen.

bücher, von denen seit dem Medicäerdrucke (unter Paul V. i. J. 1614) eine officielle Ausgabe nicht mehr erschienen war, zu revidieren und neu auszugeben. Da die meisten Kirchen in unserer Zeit nach und nach auch in den kanonischen Tagzeiten den römischen Ritus wieder angenommen hatten, suchte Pius IX. auch in Bezug auf den liturgischen Gesang wieder die volle Einheit anzubahnen durch Herstellung einer neuen (officiellen) Ausgabe der Choralbücher.

Es wurde hiemit die Congregation der hl. Riten beauftragt und eine eigene römische Commission hiezu niedergesetzt (1869). Die Commission ging dabei nicht auf die genannten archäologischen Forschungen im Gebiete des Choralgesanges zurück. Warum dies nicht geschehen, zeigt Dr. Haberl in seinem „offenen Briefe" Regensburg 1870. Die obigen Forschungen stützten sich nämlich auf die Codizes, in denen die Melodien des Chorales (vom 9. oder vielleicht erst vom 10. Jahrhundert an bis zum 14. herab) durch Neumen niedergelegt waren. Wer bürgt dafür, daß diese Codizes ganz getreue Copien des ursprünglichen gregor. Antiphonars seien, zumal da schon Guido von Arezzo klagte: es gäbe so viele Antiphonarien als Singmeister? dazu kommt, daß die Neumen, besonders in den unlinierten Handschriften, noch in vieler Hinsicht unentzifferte Räthsel sind; so sehr man sich auch den Anschein geben mag, sie mit voller Sicherheit lesen zu können. Auf so schwankenden Grundlagen konnte die Kirche ihre neueste officielle Ausgabe der gregor. Choralbücher nicht aufbauen; und sie war daher nicht blos vom autoritativen sondern auch vom wissenschaftlichen und namentlich vom praktischen Standpunkte aus vollberechtigt, in diese neueste offizielle und authentische Ausgabe den greg. Kirchengesang in jener Gestalt aufzunehmen, die er in Rom seit nahezu 300 Jahren hatte.

Die niedergesetzte Commission legte für das Graduale die Medicäer-Ausgabe von 1614 zu Grunde, und es sollte nur das Fehlende ergänzt werden. Für das Antiphonarium wurde

der Venediger Druck von 1585 und der Antwerpener von 1611 zu Grunde gelegt, mit Beibehaltung der Intonationen, die Guidetti's Directorium Chori[1]) von 1582 enthält. Es erschien nun bei Pustet[2]) in Regensburg 1873 das Graduale, 1878 das Antiphonarium. Im Jahre 1886 kam das ganze Unternehmen durch Ausgabe des Ceremoniale episcoporum zum Abschlusse.

Die Ausgaben wurden ausdrücklich als authentisch erklärt und eindringlich empfohlen. Als im Jahre 1871 die erste Handausgabe des Graduale herauskam, begleitete die hl. Congregation der Riten dieselbe am 20. Januar mit der Empfehlung an „alle hochwürdigste Ordinariate, und an alle diejenigen, welche der Pflege des Kirchengesanges zu obliegen haben.“ Im Decrete vom 14. August 1871 gibt sodann die Congregation den Zweck dieser

---

[1]) Siehe oben S. 139 f.

[2]) Schon der hl. Vater Pius IX. wendete sich an alle kathol. Buchhändler der Welt, behufs Drucklegung dieser Bücher, wer etwa die Mittel dazu hätte, und den von ihm zu bestimmenden Bedingungen gerecht zu werden vermöchte. Niemand meldete sich, als Fr. Pustet von Regensburg.

Als nach einigen Unterhandlungen mit der hl. Congregation der Riten Fr. Pustet erklärt hatte, eine vollständige Ausgabe der Choralbücher in der von der Congregation gewünschten Weise auf sich zu nehmen, erhielt er von derselben Congregation im Auftrage Pius' IX. im Jahre 1868 ein dreißigjähriges Privilegium, unter folgenden Bedingungen:

I. Daß die Ausgabe innerhalb Jahresfrist, zu rechnen vom Datum des betreffenden Decretes, in Angriff genommen und möglichst beschleunigt werden sollte.

II. Daß die vom hl. Vater für die Ausgabe ernannte Comission Alles genau prüfe.

III. Daß kein Bogen herausgegeben werden dürfe, der nicht durch die vom Papste selbst ernannten Revisoren geprüft und beglaubigt, und durch das Congregationssiegel und die Unterschrift des Secretärs der Ritencongregation als druckreif erklärt sei.

Es war von der Congregation ausdrücklich verlangt, daß die Medicaer-Ausgabe wiedergegeben werde.

Zunächst handelte es sich um die Ausgabe im großen Folioformat. Als aber die Unternehmung im Gange war, stand weder Pius IX, noch die Congregation an, das für die Folio-Ausgabe gegebene Priviligium auch auf die Handausgabe auszudehnen.

Ausgabe mit den Worten an: „Die hl. Congregation der Riten empfiehlt genannte Ausgabe allen Hochw. Diöcesanbischöfen, damit durch die Einführung derselben in ihren Diöcesen die so sehr erwünschte Einheit in der hl. Liturgie auch im Gesange erlangt werde." Papst Pius IX. empfahl im Breve vom 30. Mai 1873 die betreffende Ausgabe den Bischöfen der kath. Welt, im Interesse der Uebereinstimmung mit der römischen Kirche auch im Gesange, auf das Dringendste mit den Worten: „Wir empfehlen allen Hochwürdigen Diöcesanbischöfen, sowie jenen Männern, welchen die Sorge für die hl. Musik obliegt, diese Ausgabe, weil es unser sehnlichster Wunsch ist, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange überall und in allen Diöcesen die Einheit mit der römischen Kirche beachtet zu sehen." Die Congregation der Riten erklärte unter dem 14. April 1877, das päpstliche Breve als in Kraft bestehend, und Seine Heiligkeit Leo XIII. wiederholte am 15. November 1878 die Worte seines Vorgängers und dehnte sie auf die Fortsetzung des Werkes aus.

Im Jahre 1882 tagte der europäische Congreß von Arezzo, um das Andenken Guido von Arezzo zu ehren und die Pflege des liturgischen Gesanges zu fördern. Die Beschlüsse dieses Congresses gingen dahin, man solle bestrebt sein, den Choral auf Grund der archäologischen Studien, wie er ursprünglich war, wieder festzustellen, und diesen dann wieder allgemein einzuführen.[1]) Der hl. Vater belobte zwar bei der Audienz, welche eine Deputation dieses Congresses, bestehend aus 50 Köpfen, erlangte, die Congreßmitglieder wegen ihres Eifers um die Pflege der liturgischen Musik,[2]) aber schon im nächsten Jahre wurde über diese Beschlüsse durch die Congregation der hl. Riten im speciellen Auftrage des hl. Vaters Leo XIII. (10. April 1883) ein Decret erlassen, dahin lautend, daß nur die in der offiziellen Ausgabe enthaltene Form des gregor. Chorales den legitimen Gesang der

---

[1]) Vgl. Music. s. 1889, S. 64, 68; Flieg. Bl. 1882, S. 123 ff.

[2]) Vgl. Flieg. Bl. 1882, S. 126.

römischen Kirche biete und in den liturgischen Büchern (dem Missale, Rituale und dem Pontificale) zum Abdruck kommen dürfe. Die Väter der Congregation bemerkten ausdrücklich: in den neuen officiellen Choralbüchern seien, ungeachtet der Aenderungen (zumeist Kürzungen), welche ihre Melodien im Vergleich mit den mittelalterlichen erfuhren, dennoch die eigentlichen und ursprünglichen Charakterzeichen des gregor. Gesanges erhalten.[1]) Es gilt auch hier, was der berühmte Musik-Historiker Dr. Ambros[2]) in Beziehung auf eine frühere Zeit so wahr gesagt hat: „Die Unsicherheit der Notierungsweise und manche andere Umstände bewirkten, daß sich in den gregor. Gesang mannigfache Abweichungen von seiner ursprünglichen Fassung einschlichen. Aber die Fassung dieser Gesänge blieb, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, doch im Ganzen dieselbe, und was wir noch jetzt in unseren Kirchen zu hören bekommen, ist im Wesentlichen noch immer die alte und ehrwürdige Tonweise des hl. Gregorius. Es kommt dabei mehr auf den eigenthümlichen Styl dieser Gesänge im Allgemeinen (Diatonik, Sprachmelodie) an, als auf die Note im Einzelnen, und weshalb auch die Aenderung und Entstellung dieser oder jener Phrase, Modificationen in den Tonschlüssen u. s. w. nicht so sehr geschadet haben, daß wir besorgen müßten, statt der echten alten Cantilena nur einen ungenügenden Nachklang derselben zu besitzen."

Es mag ja sein, daß die älteren, reicheren Melodien vom historisch-wissenschaftlichen Standpunkt, und meinetwegen auch vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet, vor denen in der Medicäer- und in der neuesten officiellen Ausgabe den Vorzug verdienen; und von diesem Gesichtspunkte aus haben wir auch das Unternehmen der Benediktiner von Solesmes, mittelst des Lichtdruckes die kirchenmusikalischen Schätze des Mittelalters, welche in den Bibliotheken noch begraben liegen, durch die genaueste

---

[1]) Vgl. Cäcilienkalender 1884, S. 52 ff.; Music. s. 1889, S. 61 ff.; Thalhofer, l. c., S. 549.

[2]) Geschichte der Musik, B. II, S. 89.

Wiedergabe der Neumen zu heben, schon oben, Jahrg. III, S. 159, bei Gelegenheit der Besprechung des ersten Heftes der Paleographie musicale: les melodies liturgiques ou recueil de facsimilé's phototypiques de manuscripts de chant gregorien etc., auf das Freudigste begrüßt. Der Nutzen dieses Unternehmens für Paleographie, Liturgik, Studium der Geschichte des Mittelalters u. s. w. ist gewiß ein großer; und zeigt namentlich ein Vergleich zwischen der durch Lambillotte und der durch vorgenannte Arbeit hergestellten Wiedergabe der alten Codices, um wie viel genauer und getreuer dies auf letzterem Wege geschieht.[1])

Vom praktischen Standpunkte aus aber — weil leichter und ohne übermäßige Verlängerung des Gottesdienstes ausführbar, und ganz besonders im Interesse der Erzielung größtmöglicher Einheit — erscheint es als höchst wünschenswerth, daß die von Rom aus als authentisch erklärte und so dringend empfohlene Sangesweise überall angenommen werde.

Durch die Bemühungen vieler Hochwürdigster Bischöfe ist dies bereits an sehr vielen Orten Deutschlands, Oesterreichs, Hollands, Englands[2]), Irlands, in den Vereinigten Staaten Amerikas,[3]) in Mexiko u. s. w. geschehen.[4]) Selbst in Frankreich hat man begonnen, diese offiziellen Bücher ein-

---

[1]) Vgl. Innsbrucker Zeitschrift für Theologie 1891, 1. H., S. 109 ff.

[2]) Siehe die Bestimmungen des 4. Provincialconcils zu Westminster oben, S. 305. Cardinal Manning schrieb dazu: „Ich glaube, es wird Euch freuen, zu erfahren, daß die Ausgabe des Graduale, herausgegeben in Regensburg und sanctionirt vom hl. Stuhl, ... mit aller Sorgfalt in Rom von einer Commission revidirt wurde. Sie ist also römischen Ursprunges, obwohl anderswo gedruckt." — Die Bischöfe Irlands adoptirten dieselbe in ihrem National-Concil von Maynooth.

[3]) Vgl oben S. 334.

[4]) Mit welchen Schwierigkeiten dies zuweilen verbunden war, siehe Music. s. 1889, S. 30 f., 58 ff. An diesen Stellen wird die Einführung der offiziellen Choralbücher in der Diöcese Trier (25 März 1889) besprochen, und von dem gelehrten Musikschriftsteller und gründlichen Kenner des Chorals, Dr. Fr Haberl, vertheidigt.

zuführen.[1]) — Wie der hl. Vater Leo XIII. dem P. Santi, Musikprofessor am Seminarium Vaticanum zu Rom, den Auftrag gegeben, den Choral nach den „officiellen" Ausgaben zu lehren, habe ich schon an einer andern Stelle berichtet.

Wenn uns einige Zeitungen jüngst erzählten, daß der Congreß bei der Gregoriusfeier zu Rom (10. April 1891) die Interpretation des gregorianischen Choralgesanges nach der Methode des berühmten Benediktiners Dom Pothier angenommen habe,[2]) so ist das nur von einer günstigen Aufnahme des Vortrages, aber nicht von einer Verdrängung der

---

[1]) Sie sind bislang in zwei Diöcesen, in Perigueux und Nevers, eingeführt. Vgl. Music. s. 1889, n. 3. — Bei der letzten Katholiken-Versammlung in Mecheln (1891) wurde die Proposition der beiden Vicepräsidenten in der Abtheilung musique religieuse (der HH. Canoniker Maton und Durez von Tournai), dem päpstl. Decrete vom 26. April 1883, die röm. Choralbücher betr., rückhaltlos beizustimmen, mit 20 gegen 20 Stimmen abgelehnt. Unter den Gegnern meldete sich im letzten, entscheidenden Augenblick der Präsident Edg. Tinel, Direktor der K.-M.-Sch. in Mecheln. — Beim Congresse in Mailand im November 1891 wurde die inhaltlich gleiche These im Programm aufgenommen und jede Discussion darüber ausgeschlossen. Die These lautete: „Im gehorsamen Hinblick auf die Decrete des hl. Stuhles und der S. R. C. und besonders auf das Decret vom 26. April 1883 bedienen wir uns zum praktischen Gebrauche in den Kirchen der Choralbücher, welche von der genannten Congregation besorgt und durch ihre Auctorität als die einzigen erklärt worden sind, die den authentischen Gesang der römischen Kirche enthalten, wenn es auch den Bischöfen vom hl. Stuhle freigestellt ist, in anderer Weise zu verfügen."

[2]) In einer solchen (Kathol. Kirchenzeitung, Nr. 34) heißt es: „Der Congreß und die Aufführungen von polyphoner Musik und der gregorianische Gesang, welche am 10. April und an den nächstfolgenden Tagen 1891 zu Rom stattfanden, haben vielleicht nicht so viel Enthusiasmus hervorgerufen, wie dies bei der Aufführung der Palestrina-Messen im Dom zu Mailand und der Gregorianischen Choral-Gesänge in Venedig der Fall war; sind jedoch von Wichtigkeit wegen zweier Beschlüsse, die da gefaßt wurden.

Der erste betrifft die Verschmelzung der ehrwürdigen Überreste der Capella Sixtina und Capella Giulia mit den jungen Sängern von der Schule der Anima. Es ist dies die innige Vereinigung der klassischen, aber siechenden römischen Tradition mit den neu heranwachsenden Kräften der reformierten Kirchenmusik. Die zweite Thatsache ist die Annahme der Interpretation des gregor. Choralgesanges nach der Methode des

„officiellen" Ausgabe zu verstehen. Daß die Alumnen des französischen Seminars, die im Choral nach der Schule der PP. von Solesmes gebildet werden, den Choral recht schön vorgetragen haben werden, das kann ich mir leicht vorstellen, und wird jeder begreiflich finden, der etwa Gelegenheit hatte, die PP. Benediktiner der Beuroner Congregation, die ja ganz die gleiche Vortragsmethode haben wie die PP. von Solesmes, Choralsingen zu hören. Es kommt mir ganz natürlich vor, wenn der ebenso feinfühlige wie kenntnisreiche P. Santi in der „Civiltà cattolica" über diese Aufführung folgendermaßen schreiben konnte:

„Die Zöglinge des französ. Seminars, von P. Dom Mo-

berühmten französischen Benediktiners von Solesmes, P. Pothier. Dieser berühmte Gelehrte ist eigens nach Rom gekommen, um die historische Wahrheit und künstlerische Schönheit seines Systems beurtheilen zu lassen. Bekanntlich werden von den Pflegern des gregorianischen Chorals hauptsächlich zwei verschiedene Interpretationen gegeben. Die Einen halten sich an die medicäische oder authentische Ausgabe, die Palestrina und andere Celebritäten durch Reduction und Verkürzung des alten römischen Antiphonariums und Graduale (in Betreff der verschiedenen Neumen) zusammengestellt haben, und welche Paulus V. im Jahre 1614 veröffentlicht hat. Das ist die Ausgabe, welche vor Kurzem bei Pustet in Regensburg wieder neu erschienen ist.

Pothier dagegen hat, dem Beispiele anderer gelehrten Franzosen folgend, mit großer historischer Wahrscheinlichkeit nach fleißiger und tiefer Forschung und nach Vergleichung der ältesten Manuscripte vom Choral-Gesang behauptet, daß seine Interpretation entweder die richtige sei, oder jedenfalls sich am meisten der genauen Ausführung der vom hl. Gregor reformierten Kirchenmusik nähere. Nach seinem System kommen wieder unzählige und scheinbar complizierte Neumen zur Geltung, denen er aber durch seinen künstlerischen Geist und religiösen Sinn Leben einzuflößen verstand. Der Choralgesang, welchen während des Congresses die französischen Cleriker besorgten, ließ, obwohl nicht von Pothier dirigiert, seine Methode begreifen und wurde von allen Sachverständigen als wahr und vollkommen in den Lesearten und Interpretationen, sowohl in archäologischer als künstlerischer Hinsicht anerkannt. Nur mangelte es etwas im Colorit der Ausführung und wurde bedauert, daß der Eindruck auf die Profanen in der Kirchenmusik sehr gering war, weil neben dem oben erwähnten Fehler sich die französische Aussprachsweise des Lateinischen dazugesellte."

Ich verweise übrigens auf den Artikel aus der Feder des Dr. Müller, welchen ich in meiner Vierteljahrsschrift, Jhrg. VI. S. 195 ff. und Jhrg. VII. S. 33, gebracht habe.

cquereau dirigiert (P. Dom Pothier hatte die Ehre der Leitung seinem Mitbruder abgetreten und begnügte sich damit, im Chore zu assistieren), lösten ihre Aufgabe vortrefflich, und ließen die Zuhörer die wundervollen gregorianischen Melodieen in ihrem ursprünglichem Rhythmus verkosten, der einem guten Theile, wie es nicht anders sein konnte, als eine musikalische Novität erschien, oder sagen wir vielmehr, als Rückkehr zum Alten, die alles Lob verdient. Wir sind in der Lage, dies nicht blos in unserem eigenen Namen, sondern auch im Namen vieler urtheilsfähiger Musiker zu bezeugen, mit denen wir uns besprochen."

Was folgt daraus? daß man die officiellen Choralbücher weglegen sollte? Der Wirwarr würde ein grenzenloser werden! Ich schließe mich vollkommen dem an, was der hochverehrte Generalpräses des Cäzilienvereines Monsign. Dr. Schmidt bei der jüngsten Behandlung dieser Sache in den „Flieg. Blättern" 1892 Nr. 3 geschrieben hat:

„Bei dieser Gelegenheit betone ich von Neuem, daß ich nach wie vor voll und ganz auf dem Boden der officiellen Choralbücher stehe, aus vielen Gründen, hauptsächlich aber darum, weil sie uns von der höchsten Autorität in der Kirche selber gegeben sind und weil das Gute, welches sie im Cäzilienverein bis jetzt gewirkt und angeregt haben, geradezu unermeßlich ist."

Soll man die Vortragsweise nach P. Dom Pothier oder was für uns Deutsche und Österreicher dasselbe ist, nach der Methode der PP. Beuroner-Benediktiner acceptiren? Ich glaube, das Gute soll man nehmen, wo es zu finden ist. In der Art, den Choral vorzutragen, hat die Kirche meines Wissens keine bindenden Vorschriften erlassen. Indeß wenn hierin auch ein gewisses Maß von Freiheit gestattet ist, so ist doch auch hierin die Warnung unseres allverehrten Generalpräses am Platze:

„Nicht ohne tiefes und gründliches Studium und ohne klare Erkenntnis des „Warum"? und Wie?" von der im Cäcilienvereine traditionell gewordenen Vortragsweise des gregorianischen Chorales abzuweichen."

LII.

Auch auf das Gebiet des **Volksgesanges** erstreckte sich die Restauration; und waren es auch hier, wie bei den schon früher genannten Kirchenmusikgebieten dieselben Faktoren, nämlich **Bischöfe**, **Concilien**, **Cäcilienvereine** und einzelne Männer, dann aber auch das wieder erwachte katholische Leben, welche dieselbe herbeigeführt haben.

Man war bestrebt, den kirchlichen Volksgesang wieder **innerhalb jener Grenzen zurückzuführen**[1]), in welchen er nach den bestehenden kirchlichen Principien sich bewegen sollte; man war bestrebt, sage ich, denselben besonders an Orten, wo er nicht der Andersgläubigen, besonders der Protestanten wegen, eine erhöhte Ausdehnung erheischte, **einzuschränken** und ihn nur bei Volksandachten zu gestatten.

Als **Volksandachten**[2]) bezeichnet man jene öffentlichen Andachten, für welche unsere officiellen liturgischen Bücher kein Formular enthalten, resp. vorschreiben[3]), welche daher nicht im Namen Christi und der hl. Kirche vollzogen werden, sondern

---

[1]) Siehe oben S. 201 ff., wo die große Ausdehnung des kirchlichen Volksgesanges auf Kosten des eigentlich liturgischen Gesanges und die Ursachen dieser Ausdehnung dargelegt wurden. — Mit welchen Mitteln dies zuweilen bewerkstelligt wurde, lies in **Haberl's** Cäcilienkalender 1881 S. 28 (in dem vorzüglichen Artikel von Dr. **Selbst** „Geschichte eines deutschen Gesangbuches"); dann Cäcilienkalender 1882 S. 36 (in dem ebenfalls sehr klaren Artikel von **Schonefeld** „Das kathol. deutsche Kirchenlied in seiner geschichtlichen Entwicklung"); **Krutschek**, „Die Kirchenmusik", S. 127 ff.; **Zeller**, „Geschichte des Kirchengesanges in der Diöcese Rottenburg", Pustet, 1886; „**Gregorius-Blatt**", Jhrg. 1877.

[2]) So schreibt **Thalhofer**, l. c. S. 576.

[3]) Die Formen oder Formularien, in welchen das Volk betend oder singend seiner Andacht öffentlichen Ausdruck gibt, müssen selbstverständlich fixirt sein, was auf dem Wege der Gewohnheit, durch den Diöcesanbischof oder mit dessen Approbation durch Andere (in Gebet- und Gesangbüchern) geschehen kann. Wohl wird die Lesemesse (missa privata) so gut wie die missa solemnis cantata officiell, wird nomine Christi et Ecclesiae gefeiert; aber die Andacht, welche die Gläubigen bei solch einer Lesemesse durch lautes

bei welchen lediglich das Volk — wenngleich in der Kirche, unter Leitung eines Priesters, vielleicht vor dem Allerheiligsten, ja selbst während der (stillen) Opferfeier — seiner Andacht gemeinsamen, öffentlichen Ausdruck gibt; gleichviel ob es laut bete oder ob es singe, da ja das Singen nur ein in Schwung gesetztes Beten ist.

Diese Einschränkung geschah durch mehrere bischöfliche Erlässe und Synodalbestimmungen. Das Provinzial-Concil von Baltimore 1837 verordnet[1]): „Die Rectoren der Kirche mögen wissen, daß es nach dem Ritus der Kirche nicht erlaubt sei, Lieder in der Volkssprache während der feierlichen Messe und der feierlichen Vesper zu singen." Die Provinzial-Synode von Toulouse 1850 verordnet[2]): Bei dem Pfarr-gottesdienste an Sonn- und Feiertagen sollen Gesänge in der Volkssprache nicht gehört werden, außer an den Tagen der ersten hl. Communion und der Firmung. Das Provinzialconcil von Auch 1851 befiehlt[3]): Während der liturgischen Gebete dürfen durchaus keine Gesänge in der Volkssprache eingefügt werden; dieselben können nur vor und nach feierlichen Aemtern und Vespern, bei der Christenlehre, bei Missions- und Bruderschafts-Andachten und dergl., niemals aber bei dem Segen und den Processionen mit dem Allerheiligsten[4]) gestattet werden. Das Concil von Utrecht[5]) läßt Gesänge in der Volkssprache nur

---

Beten oder durch Singen bethätigen, fällt doch unstreitig unter den Begriff der Volksandacht, die sich freilich möglichst enge an das gottesdienstliche Thun des mittlerischen Hauptes anschließen soll; und so gewiß es zulässig ist, daß die Gläubigen bei der Lesemesse laut z. B. den Rosenkranz beten, — hat ja der hl. Vater Leo XIII. den hl. Rosenkranz für den October während der hl. Messe angeordnet — so gewiß ist es auch zulässig, daß sie Entsprechendes singen.

[1]) Collectio Lacensis t. III. p. 58.

[2]) Collectio Lacensis t. III. p. 1858.

[3]) Collectio Lacensis t. IV. p. 1196.

[4]) Vgl. unten S. 396 ff., wo gezeigt wird, daß unter Umständen auch wohl bei Aussetzung des Allerheiligsten und bei theophorischen Processionen Volksgesang statthaben könne.

[5]) Collectio Lacensis t. V. p. 862.

nach bereits vollendetem liturgischen Gottesdienste zu. Die Eichstädter Pastoralinstruction vom Jahre 1854 bestimmt: „Ebenso dürfen die Kirchenchöre keine Compositionen singen mit Texten in der Muttersprache, selbst wenn es geistliche Texte sind, denn ein solcher Gesang ist gegen den Ritus der Kirche. Und dies wollen wir namentlich von dem Gesange des Graduale und Offertorium gesagt haben, da wir erfahren haben, daß besonders in Bezug auf diese Meßtheile die Sänger im höchsten Grade leichtsinnig sind.“ Der Bischof von Regensburg Valentin von Riedel schreibt in seinem schon oben öfters citierten, berühmten „bischöflichen Wort“[1]) vom Jahre 1857 über den kirchlichen Volksgesang: „Kirchliche Gesänge in der Landessprache sollen nur bei geringen Feierlichkeiten, bei Volksandachten, bei Processionen, Bittgängen, Abendandachten (nicht aber bei dem Hochamt und den feierlichen Vespern) zur Anwendung kommen, auch bei der hl. Messe, wenn diese still gelesen wird; und soll im letzteren Falle der stillen Andacht des Einzelnen gleichfalls Raum gegeben werden.“

Als 1865 in der Mainzer Diöcese das neue Gesangbuch[2]) herausgegeben wurde, scheint man die Gewohnheit, selbst beim Hochamte ausschließlich den Volksgesang anzuwenden, als eine legitime betrachtet zu haben; denn sonst würde man in das vortreffliche Diöcesangesangbuch keine deutschen Hochämter mehr aufgenommen haben. Geichwohl aber wird in der Vorrede zu diesem Gesangbuche der Wunsch ausgesprochen, es möchte wenigstens an Festtagen „der von der Kirche vorgeschriebene, an Schönheit

---

[1]) Siehe dieses Hirtenschreiben in Haberl's Cäcil.-Kal. 1884. S. 44. ff.

[2]) Vgl. über dasselbe Dr. Haberl's Cäcilien-Kalender 1881 S. 35 ff. — Gut wäre es, den ganzen in demselben Jahrgange erschienenen Artikel „Geschichte eines deutschen Gesangbuches“ von Dr. Selbst zu lesen, damit man den Unterschied zwischen dem miserablen, Ende des 18. Jahrhunderts eingeführten Mainzer Gesangbuche und dem vom Jahre 1865 recht würdigen lerne. — Daß übrigens die Gewohnheit, bei dem Hochamte deutsch zu singen, jemals eine legitime werden könne, wird heute wohl kaum mehr Jemand behaupten. Die Gründe bei Krutschek l. c. S. 129. ff.; 137.

und Erhabenheit jeden andern übertreffende liturgische Choralgesang von einem Chore vorgetragen werden."

Etwas anders gestaltete sich die Sache in Böhmen und Ungarn. Das Prager Provinzialconcil 1860, welches vom kirchl. Volksgesange, der ja in Böhmen seit den Zeiten der Hussiten weit verbreitet ist, ziemlich ausführlich spricht, empfiehlt denselben mit den Worten[1]: „Die hl. Gesänge in der Landessprache lassen wir bei kleinern Feierlichkeiten des göttlichen Dienstes und bei den täglichen Andachten nicht blos zu, sondern wir wünschen gar sehr, dieselben mögen durch die fromme Sorgsalt der Pfarrer und Chorregenten im Volke gefördert werden. Denn es werden die Gemüther in zarter Weise angeregt zu Affecten des Glaubens, der Liebe und Reue, wenn fast das ganze versammelte Volk wie aus einem Herzen und aus einem Munde an den Thron der Gnade und göttlichen Barmherzigkeit mit lautem Rufe sich wendet. Es sollen daher nach dem Beispiele unserer Vorahnen, die im Absingen religiöser Hymnen unermüdlich waren, unsere Gläubigen in das fromme Erbe eintreten und schon von Kindheit an an diese hl. Gesänge vor und nach dem Hochamte und der feierlichen Vesper gewöhnt werden." Im weitern Verlaufe heißt es dann: „Wenn das Volk bei dem Opfer der hl. Messe (es wird wohl das Singamt verstanden sein) singt, so sollten doch wenigstens während des Kanons Gesänge genommen werden, welche dem Charakter der hl. Handlung entsprechen."

Noch weiter geht das Provinzialconcil von Kalocska in Ungarn 1863[2]), welches den Volksgesang in der Kirche mit Orgelbegleitung, wenn man keine würdige Figuralmusik hat, für alle Orte und Fälle auch bei dem feierlichen Hochamte empfiehlt.

Wenn wir die Aeußerungen der Provinzialconcilien und der hochwst. Bischöfe aus den letzten zwei Decennien ins Auge fassen, so finden wir, daß die Einschränkung des kirchl. Volksliedes auf die von den Päpsten und der hl. Ritencongre-

---

[1]) Collectio Lac. t. V. p. 476.

[2]) Collectio Lac. t. V. p. 721.

gation gezogenen Grenzen immer mehr und mehr angestrebt wurde, und dies auch an jenen Orten, wo die katholische und protestantische Bevölkerung stark gemischt ist. Der Fürstbischof Robert von Breslau macht in einem Erlasse vom 23. Februar 1884 den Diöcesan-Vorstand des Cäcilienvereins besonders aufmerksam, „daß es kirchlich untersagt ist, während der Feier der hl. Messe irgendwelche andere Texte zu singen, welche nicht in der Liturgie des betreffenden Tages vorkommen, was sich namentlich auf die Gradualien und Offertorien bezieht, welche nie willkürlich vertauscht oder mit andern Tonstücken verwechselt werden dürfen."

Das zweite Plenarconcil zu Baltimore 1886 weist auf das oben schon citierte I. Plenarconcil zu Baltimore 1837 hin und verbietet aufs Neue ausdrücklich alle Gesänge in der Muttersprache unter dem Hochamte. Der hochwst. Bischof von Linz, Ernst Maria Müller, sagt in seiner 1887 erlassenen kirchenmusikalischen Instruction: „Es ist ein kirchliches Verbot, das ich hiemit erneuere, bei einer vom Priester gesungenen Messe (Missa cantata) Kirchenlieder in der Volkssprache zu singen, mögen sie auch nach Inhalt und Melodie erbaulich sein. Wohl aber können bei Privatmessen approbierte Kirchenlieder in der Volkssprache gesungen werden." Der hochwst. Erzbischof von München schreibt 1889 in der Vorrede des Gesangbuches seiner Erzdiöcese: „Selbstverständlich sind die nachfolgenden Meßandachten einzig und allein für die Privatmessen bestimmt." Der hochwst. Bischof Leonhart von Basel-Lugano schreibt in der oben S. 377 f. erwähnten Instruction, wie folgt: § 4. Beim Amte, dem sacramentalen Segen und den übrigen kirchlichen Segnungen, sowie bei der liturgischen (Chor-) Vesper darf nur in der Sprache der Kirche, nämlich der lateinischen, gesungen werden. § 5. Die liturgischen Gesangstexte sind vollständig, ohne Verkürzung, Auslassung und Unterbrechung vorzutragen. (Vgl. über das Auslassen von Strophen beim Dies irae § 37.) Als Erleichterung für die Sänger dürfen aber einzelne Theile, wie später gehörigen Orts angegeben wird, recitiert, bezw. durch die Orgel suppliert werden.

§ 6. Bei der Stillmesse und den nichtliturgischen Andachten sind Gesänge in der Landessprache erlaubt. Es sollen aber keine weltlich klingenden oder weichlichen Melodien gesungen und nur kirchlich approbierte oder wenigstens geduldete Texte gewählt werden. Der hochwst. Erzbischof von Freiburg, Dr. Johannes Roos, sagt in dem Hirtenbriefe, mit welchem er 1892 das neue Gesangbuch Magnificat für seine Diöcese einführt, nachdem er den Greg. Choral als den eigentlichen Gesang der Kirche höchst belobt und anempfohlen hatte, wie folgt:

„Soll nun aber, so möchte Jemand fragen, der deutsche Volksgesang in unsern Kirchen ganz verstummen, jener Volksgesang, der, von Eltern und Vorfahren ererbt, in der Kindheit schon mit Liebe und Eifer erlernt, zum Gemeingut aller geworden, der die Herzen der Gläubigen so freudig zu Gott erhebt, sie im Schmerze tröstet und in der Liebe zu Gott brüderlich vereint? Mit nichten, geliebte Diöcesanen! Es soll auch fernerhin dem deutschen Kirchenliede sein wohlberechtigter Platz im Gotteshause gewahrt bleiben, es soll dem christlichen Volke reichliche Gelegenheit geboten werden, in der Muttersprache Gott dem Herrn Loblieder zu singen. Es wird dies vor allem bei den stillen hl. Messen, sowohl am Sonntag als während der Woche geschehen können; auch die Andachten im Advent, in der heiligen Weihnachts- und Fastenzeit, die Processionen und Bittgänge, die Marienandachten im Mai, die Versammlungen der Bruderschaften, sowie Andachten, die an den Nachmittagen der Sonn- und Festtage abwechselnd mit der Vesper gehalten werden, sollen, wie bisher, mit deutschem Kirchengesange verbunden bleiben. Wie ferner das Predigtlied deutsch gesungen werden kann, so wird auch nach Beendigung des Hochamtes ein für die Kirchenzeit passendes Lied von der Gemeinde angestimmt werden können!"

So urtheilen die hochwst. Bischöfe in den genannten Ländern. Daß die hochwst. Bischöfe Frankreichs, Spaniens, Englands, Amerikas, der Missionsländer nicht anders denken und sprechen, ist selbstverständlich, da in diesen Ländern bei

der Missa cantata ohnehin ausschließlich lateinisch gesungen wird.[1])

Die Päpste und die hl. Congregation der Riten hat betreff des Gebrauches der Muttersprache und des kirchlichen Volksliedes während dem Gottesdienste direct und indirect Entscheidung getroffen, theils in spontanen Decreten, theils durch Anfragen hiezu veranlaßt; und stets wird in denselben ausgedrückt, daß während der hl. Liturgie, während den eigentlich liturgischen Handlungen, in der Landessprache nicht gesungen werden dürfe; wohl aber bei nichtliturgischen hl. Handlungen, ja sogar, unter gewissen Einschränkungen, auch vor dem ausgesetzten hochwürdigsten Gute.

Um auf einzelne solche Entscheidungen Rücksicht zu nehmen, so bestimmt im Auftrage Pius IX. ein von seinem Generalvicar herausgegebener Erlaß vom 18. November 1856 folgendermaßen: „die Worte sind der musikalischen Composition in der nämlichen Reihenfolge unterzulegen, wie der hl. Text sie angibt . . . die Worte müssen alle dergestalt gesungen werden, daß keine hinzugefügt und keine davon ausgelassen werden. Ebenso ist es nicht gestattet, dieselben auch nur durch eine Silbe abzuändern." — Wie könnte es also erlaubt sein, den vorgeschriebenen Text ganz auszulassen und durch einen Gesang in der Muttersprache zu ersetzen?

Am 22. März 1862 bestimmte Rom wie folgt: „Wenn in der feierlichen Messe Alles vorschriftsmäßig gesungen worden ist, so ist es doch noch verboten, als Einlage außerdem ein Lied in der Muttersprache zu singen." Das päpstliche Breve von 1870 über den deutschen Cäcilienverein enthält den Satz: „Heilige Gesänge, welche vom Volke bei gewissen Andachten gesungen zu werden pflegen, werden soweit geduldet, als es die kirchlichen Gesetze gestatten."

Aus der apostolischen Präfectur von Madagaskar er-

---

[1]) Vgl. Krutschek, l. c. S. 129.

folgte die Anfrage: „Ob Gesänge in der Volkssprache auch in gesungenen Meßämtern geduldet werden, vorausgesetzt jedoch, daß immer der Introitus, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei liturgisch gesungen werde?" Die Congregation der Riten entschied am 21. Juni 1879: „Gesänge in der Volkssprache dürfen bei eigentlich liturgischen Functionen und Gottesdiensten nicht geduldet werden, sondern sind zu verbieten; außer den liturgischen Functionen richte man sich nach dem Herkommen."

Im Jahre 1883 mit Decret vom 3. April schreibt der Secretär der hl. Ritencongregation auf eine an diese gerichtete Anfrage des Pfarres Reitz aus der Diöcese Speyer[1]): „Ferner empfiehlt Dir die Congregation recht dringend, daß Du mit demselben Eifer und gleicher Klugheit fortfahrest allmählig und ohne Aufsehen[2]) den Mißbrauch zu beseitigen, Gesänge in der Volkssprache, welcher Art sie auch sein mögen, bei der hl. Liturgie oder rein liturgischen Functionen zu singen; während im übrigen fromme Gesänge und approbierte Lieder, welche namentlich in Deutschland bei rein außerliturgischem Gottesdienste, besonders vor ausgesetztem hl. Sacrament andächtig gesungen zu werden pflegen, keineswegs verboten sind."

Um den Standpunkt, welchen Rom hierüber einnimmt, besser würdigen zu können, möge es gestattet sein, noch auf zwei

---

[1]) Ueber den Anlaß dieses Decretes lese bei P. Lambert Karner „Der Clerus und die Kirchenmusik" Seite 13.

[2]) sensim sine sensu, d. i. nicht mit einem Schlage, damit durch die plötzliche Aenderung dem Volke nicht zu sehr vor den Kopf gestoßen wird. Diese Reserve wird man verstehen, wenn man bedenkt, daß das strenge amtliche Einschärfen von Gesetzen, welche zur Zeit allgemein durchzuführen nicht geht, vergeblich, wenn nicht gar schädlich ist. Das Volk muß erst für die Weisungen empfänglich gemacht und von verschiedenen Seiten mündlich und durch die Presse auf die Unzulässigkeit der falschen Gewohnheit aufmerksam gemacht werden. Leo XIII. erklärte das, laut Februarheft 1889 der „Civiltà cattolica", für eine Hauptaufgabe der katholischen Presse. Eine sofortige gänzliche Beseitigung des Mißbrauches fordert Rom nicht; aber das liturgische Gesetzgebungsrecht der Kirche soll anerkannt sein und etwaige vorhandene Mißbräuche soll man nicht ruhig bestehen lassen, sondern deren Beseitigung klug und vorsichtig, aber zugleich auch zäh und energisch anstreben.

Decrete der Riten-Congregation aus etwas früherer Zeit hinzuweisen. Das Erste ist vom 27. September 1864. Es hat nämlich eine Diöcese aus Central-Amerika angefragt, ob die Gewohnheit, vor dem ausgesetzten Allerheiligsten und bei theophorischen Processionen in der Landessprache zu singen, geduldet werden könne, oder ob dieselbe, obwohl das Volk hierüber betrübt würde, auszurotten sei. Und sollte diese Anfrage negativ entschieden werden, ob wenigstens die Gewohnheit, in den Kirchen, während die hl. Officien (divina officia) gefeiert werden, das Allerheiligste aber nicht ausgesetzt ist, diese Gewohnheit geduldet werden könnte. Die hl. Congregation antwortete: „Mit Rücksicht auf die Gewohnheit könne es geduldet werden." Diese Toleranz bezieht sich wohl nicht blos auf die letztgenannte, sondern auch auf die erst erwähnte Gewohnheit, und darf, wie Thalhofer, l. c. S. 578 meint, so lange nicht ausdrücklich das Gegentheil erklärt wird, überall angewendet werden, wo die gleiche Gewohnheit unter den gleichen Verhältnissen besteht, wie dies vielfach in Deutschland und Oesterreich der Fall ist, wo man bei den verschiedenen Volksandachten und bei Lesemessen nicht blos, wenn das Allerheiligste nicht ausgesetzt ist, sondern auch wenn es ausgesetzt ist, Volksgesang hat; desgleichen nicht nur bei gewöhnlichen Bittgängen, sondern auch bei theophorischen Processionen z. B. am Frohnleichnamstag und dergleichen; — nachdem vorher die liturgischen Gesänge zur Geltung gebracht worden sind.[1])

Das andere von den zwei erwähnten Decreten findet sich in der Instruction, welche die hl. Riten-Congregation für die Tiroler Franciskaner 1872 erlassen, resp. bestätigt hat; es heißt darin: „Bei der Aussetzung (des Allerheiligsten) steht es

---

[1]) Der Ausdruck „divina officia celebrare" ist zwar mehrdeutig und konnte darunter möglicherweise nur die Feier der Nachmittagsgottesdienste zu verstehen sein; allein, der ganze Zusammenhang scheint uns, so schreibt Thalhofer, l. c., eine weitere Fassung im Sinne von „Gottesdienst" überhaupt nahe zu legen, so daß auch an die Feier des heiligsten Opfers, an den Hauptgottesdienst zu denken und selbst wenigstens die Lesemesse, möglicherweise auch das Singamt einzuschließen wäre.

frei, zu singen oder nicht. Wenn vom Chore etwas gesungen wird, so sei es das Pange lingua oder O salutaris hostia oder auch, wo das Brauch ist, „Wir ehren Dich" u. s w. [1])

Durch Rescript der hl. Ritencongregation ddo. 23. März 1881 wurde verboten, zwischen der Oratio de Sanctissimo und dem sacramentalen Segen etwas in der Volkssprache einzuschieben. Die Frage von Neapel lautete: „Kann in irgend welchen Kirchen die Verrichtung gewisser Gebete in der Volkssprache vor oder nach dem sacramentalen Segen gestattet werden?" Die Antwort lautete: „Unmittelbar vor dem Segen nicht."

Daß Gebete und Gesänge in der Muttersprache vor ausgesetztem Hochwürdigsten Gute gegenwärtig nicht ganz unzulässig sind, hat aufs Neue ein Rescript ddo. 27. Februar 1882 nach Leavenworth erhärtet. Die erste Anfrage lautete: „Ist es dem celebrierenden Priester erlaubt, vor oder nach der hl. Messe vor ausgesetztem Hochwürdigsten Gute Gebete oder Lieder in der Muttersprache vorzutragen, z. B. Novenn-Andachten zu Ehren der seligsten Jungfrau oder eines Heiligen?" Darauf erging die Antwort: „Ja, jedoch nur so weit es die Gebete betrifft[2])." Eine andere Frage von dorther lautete: „Ist es allgemein erlaubt, daß der Musiker-Chor vor feierlich ausgesetztem Hochwürdigsten Gute Gesänge in der Volkssprache singe?" Die Congregation gab die Antwort: „Das darf sein, insofern es sich nicht um das Te Deum und andere liturgische Formeln handelt, die nicht anders als lateinisch gesungen werden dürfen[3]).

---

[1]) Vgl. Thalhofer l. c. 578. — über den Erlaß der Riten-Congregation vom 22. März 1862 vgl. Dr. Selbst l. c. Seite 112; über ähnliche Erlässe aus dem letzten Decennium vgl. meine Vierteljahrsschrift Jahrgang V. S. 151 u. ff.

[2]) Die Congregation scheint es bedenklich zu finden, den Priester auch Lieder, also Gedichte vortragen zu lassen, ihn gleichsam zum Declamator zu machen; sie hat aber keine Einwendung gegen die laute Verrichtung von Gebeten in der Volkssprache vor oder nach der hl. Messe, sei es auch vor ausgesetztem Hochwürdigsten Gute.

[3]) Hier ist aufs Neue bestätigt, daß nach gegenwärtiger Disciplin Gesänge in der Volkssprache vor ausgesetztem Hochwürdigsten zulässig sind;

LIII.

Man suchte ferner die Gesangsbücher zu reformieren.

Am Ende des letzten Jahrhunderts und am Beginne unseres haben sich so manche Lieder in die katholischen Gesangsbücher eingeschlichen, welche dem katholischen Geiste nicht entsprechen, ja, nach Text und Melodie entschieden des Gottesdienstes unwürdig sind. So manche wurden sogar, wie ich schon oben Seite 201 ff. bemerkt habe, aus protestantischen Gesangsbüchern herübergenommen.

Wie bekannt, erwachte am Beginne des vierten Decenniums unseres Jahrhunderts wieder mehr das katholische Bewußtsein, man fieng an sich abzuwenden von dem flachen Rationalismus, der die Kirche wie ein Aschenbrödel behandelt, mit den alten kirchlichen Ueberlieferungen gebrochen und auf vielen Gebieten nur Ruinen geschaffen hat. Die Einsichtigen fiengen an, auf die früheren Jahrhunderte des Christenthums, in denen das kirchliche Leben zu hoher Blüthe sich entfaltete, wieder zurückzublicken. Man begann das Mittelalter und das christliche Alterthum zu durchforschen; und zwar wie auf den übrigen Gebieten, so auch auf denen des religiösen Volksgesanges; man begann nach und nach zu erkennen, wie viele an Text und Melodie werthvolle Lieder der früheren Zeit ganz außer Gebrauch gekommen und dem katholischen Volke gleichsam gestohlen worden sind. Diese Erkenntniß und das Bestreben, dieselben dem katholischen Volke wieder zurückzugeben, ward immer allgemeiner. „Es ist eine patriotische, eine Christenpflicht", schreibt P. Dreves S. J. („Ein Wort zur Gesangsbuchfrage"), „es ist der schönste Dienst, den man unserm Volke leisten kann, ihm das Erbe seiner Väter wieder zu geben, um das man es schnöde betrogen; es wieder singen und beten zu lehren, wie seine Väter in schöneren Zeiten gesungen und gebetet haben."

---

und es ist zugleich der Grundsatz aufgestellt, daß eigentlich liturgische Formeln auch vom Musiker-Chor nicht in einer Uebersetzung, sondern nur in der liturgischen (lateinischen) Sprache gesungen werden sollen.

Schon um die Mitte unseres Jahrhunderts waren einzelne Männer in diesem Sinne thätig. Auch Bischöfe und Synoden sprachen sich in diesem Sinne aus. Der Bischof von Münster hat im Jahre 1848 auf der Würzburger Bischofsversammlung angeregt[1]), es solle ein deutsches Kirchengesangsbuch herausgegeben werden, in das nicht blos gute neuere sondern auch die herrlichen älteren Lieder aufgenommen werden. Das Prager Concil[2]) beauftragt die Provinzialbischöfe, gute Gesangsbücher für das Volk herauszugeben, in welchen Lieder aufgenommen werden sollen, welche vom Volke seit langer Zeit gesungen werden und sowohl durch den Inhalt als auch durch die Melodie sich am meisten empfehlen. Das Concil von Utrecht[3]) schärft den Geistlichen sorgliche Wachsamkeit über Text und Melodie der geistlichen Volksgesänge ein.

Es begannen die Arbeiten. Wie ich oben, Seite 233 ff., bemerkt habe, machte sich schon in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, als nach den Befreiungskriegen das Glaubensleben neu erwachte, unter dem Einflusse der romantischen Dichterschule auch auf dem Gebiete des katholischen Kirchenliedes eine Reaction geltend. Zuerst suchte man die schönen Lieder der Vorzeit wieder auf. Auf katholischer Seite stand an der Spitze dieser Bestrebung Clemens Brentano. In Gemeinschaft mit v. Arnim gab er eine Sammlung älterer weltlicher und geistlicher Volkslieder heraus: „Des Knaben Wunderhorn". Auch dichtete er selbst seine geistlichen Lieder im alten Geiste. An ihn schließen sich Josef Freiherr v. Eichendorff, Guido Görres, Eduard v. Schenk, Fürstbischof Melchior v. Diepenbrock, Wilhelm Smets, Joh. Peter Silbert, Eduard Michelis, Anton Passy, Johannes Kardinal v. Geissel, Joh. Bapt. Berger (Gedeon von der Heide), Pius Zingerle, Beda Weber, P. Gallus Morel, Ida Hahn-Hahn, Luise Hensel. Diese

---

[1]) Coll. Lac. t. V. p. 1123.
[2] Coll. Lac. t. V. p. 476.
[3]) Coll. Lac. t. V. p. 862.

Dichtungen können theilweise den besten Erzeugnissen der alten Zeit an die Seite gesetzt werden. Hieher gehört auch Annette v. Droste-Hülshoff, in der, wie W. Menzel in seinem Werke „Deutsche Dichtungen" (III., 546) sagt, die katholische Kirche eine Sängerin ersten Ranges fand.[1])

Aurbacher, Körner, u. a. sammelten die Texte der alten Lieder. Von großer Bedeutung war die 1831 zu Landshut von Aurbacher besorgte „Anthologie deutscher katholischer Gesänge aus älterer Zeit." Töpler gab 1836 alte Choralmelodien heraus. Bahnbrechend wirkte Bonne durch sein Gesangsbuch „Cantate" 1847. An ihn schloß sich Th. Tilike, mit seinem „Magnificat" u. s. w.

Sowohl in Bezug auf den Text als auch auf die Melodie und Harmonie knüpfte man an die frühere Tradition wieder an und baute auf dem alten Fundamente weiter auf. Welche Wege man dabei einschlagen könne, das zeigen in Bezug auf den Text Schlosser, Bone, Tilike, Pape; in Bezug auf die Melodie Töpler, Stein, Hermesdorff, Koenen u. s. w Die Texte der alten Kirchenlieder haben besonders Kehrein und Wakernagel (Protestant) ans Licht gezogen; den Melodienschatz K. S. Meister. In hervorragendster Weise aber thaten dies Bäumker, Mohr, Dreves, von denen ich gleich eingehender sprechen werde.

Die diesbezüglichen Arbeiten waren natürlich nichts Leichtes; denn es war sehr schwierig, Texte und Melodien alter Lieder in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen, da, was die Melodie betrifft, ein oder die andere ursprünglich in Neumenschrift aufgezeichnet war, die bekanntlich schwer zu entziffern ist, und manche Melodieen sogar, weil sie durch den Gebrauch schon Jedermann bekannt waren, viele Jahre hindurch gar nicht einmal aufgeschrieben waren. Bei den Texten trat noch dieser Umstand

[1]) Vgl. Frankfurter Broschüren, Neue Folge, B. 11. H. 2. (Annette v. Droste-Hülshoff, Deutschlands größte Dichterin. Ein Lebensbild von Heinrich Keiter.)

hinzu, daß deren alterthümliche Sprache unmöglich mehr beibehalten werden konnte, und sie dennoch bei einer Umänderung an ihrer Kraft nichts einbüßen sollten. Andererseits erwuchs eine nicht unerhebliche Schwierigkeit daraus, daß das Volk an den Liedern, die es von Jugend auf zu singen gewohnt war, mit Pietät und Zähigkeit hieng, und dieselben als sein actuelles Erbe betrachtet.

Man fieng an, sich zu fragen, sollten die schon üblichen Lieder auch ferner beibehalten werden; oder nur einige derselben, und welche? Wie soll der Umfang der Gesangsbücher beschaffen sein, welche Zahl der Lieder? Dieselbe sollte sich, so meinten die Einen, nach dem Bedarfe richten; ein gemeinsames Gesangsbuch für mehrere Diöcesen müßte offenbar mehr Lieder enthalten als ein Diöcesangesangsbuch; eine Diöcese, in welcher der kirchliche Volksgesang aus den obgenannten Gründen größere Ausdehnung haben soll, wird auch eine größere Zahl Lieder benöthigen als manche andere, in denen diese Umstände nicht vorhanden sind.

Sollten zu den Liedern auch Gebete aufgenommen werden, und in welchem Verhältnisse? Auch die Melodien der Lieder, oder nur die Texte? auch sogenannte Singmessen? Sollten die Gesangsbücher für die einzelnen Diöcesen oder ein gemeinsames, gut redigiertes für alle deutschen Diöcesen (mit Liederproprien für die einzelnen Diöcesen) geschaffen werden?

Das waren die Fragen, welche die betreffenden Kreise in den letzten Decennien viel beschäftigten; worüber viel gesprochen und auch geschrieben wurde. Es bildete sich eine förmliche Gesangsbuchfrage, die schon eine kleine Litteratur für sich hat.

Man war ferner auch bestrebt, für einen guten Vortrag der kirchlichen Volksgesänge und passende Orgelbegleitung zu sorgen. Die kirchlichen Volksgesänge sollen zuerst gut eingeübt werden[1]);

[1]) Ueber die Art der Einübung vgl. Cäcilienkalender 1880 S. 38 ff.; Gregoriusblatt 1884 S. 73 ff., wo der berühmte Capellmeister von Köln, Koenen, die Hauptgrundlage zur Herstellung eines guten Volksgesanges zusammengestellt; Dr. Selbst, „Der katholische Kirchengesang beim hl. Meßopfer", S. 104. ff.

und dann soll der Seelsorger auch darauf dringen, daß die einmal erlernten Lieder beim Gottesdienste fortan mit guter Aussprache und Betonung, nicht schleppend, sondern rhythmisch, aber ohne Hast und ohne Geschrei, stets einstimmig vorgetragen und von der Orgel so begleitet werden, daß der Gesang, der nur durch kurze Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen unterbrochen werden darf, als die Hauptsache, das Orgelspiel nur als dienend und unterstützend erscheine.[1])

Nach diesen Gesichtspunkten entstanden in den allerletzten Jahren viele Gesangsbücher (mit ihren Orgelbegleitungen), deren Texte und Melodien dem Zwecke, erbaulicher Ausdruck einer gesunden Volksandacht zu sein, mehr oder weniger entsprechen; so die schon oben genannten Gesangsbücher der Diöcesen Mainz, Trier, Köln, Münster, St. Gallen, München, Salzburg[2]), Seckau, Breslau, Freiburg im Breisgau u. s. w.

---

[1]) Vgl. Mohr, die Pflege des Volksgesanges in der Kirche; Cäcilien-Kalender, l. c. S. 40. ff.

[2]) Ich kann mir nicht versagen, das, was die „Fliegenden Blätter" 1883 S. 111 zu diesem im Jahre 1884 eingeführten Gesangsbuche schreiben, hierher zu setzen, nämlich: „Das Buch trägt auf dem Titelblatt das vielsagende Wort: Auf oberhirtliche Anordnung. Wir freuen uns von ganzem Herzen darüber; denn damit ist durch den Hochwürdigsten Herrn Fürsterzbischof das große Aergerniß wieder gut gemacht, welches einer seiner Vorgänger auf dem Stuhl des hl. Rupert im vorigen Jahrhundert nicht blos seiner Diöcese, sondern ganz Deutschland in Bezug der Gesangbücherfrage gegeben hat. Freilich wird es Zeit und Mühe kosten, bis der oberhirtliche Wille in die That wird umgesetzt sein, zumal in der Salzburger Diöcese der Volksgesang fast ganz verschwunden ist. Indeß, es gibt einen Weg, welcher zwar langwierig, dagegen aber ganz sicher ist; und dieser Weg geht durch die Schule. Es muß eine neue Generation herangebildet werden; und deshalb ist es von der größten Wichtigkeit, daß vor allem diejenigen für das Unternehmen gewonnen werden, welchen später die Bildung der Jugend obliegt. Die hohe Stelle wird darum gewiß dafür sorgen, daß das Diöcesanbuch sofort im Priesterseminar und im Seminarium Borromæum eingeführt und durch täglichen Gebrauch geistiges Eigenthum der Eleven werde. Im gleichen muß es im Lehrerseminar in Gebrauch kommen, und dort der Orgelunterricht es sich zu einer Hauptaufgabe machen, daß die Zöglinge die Lieder nach der Vorlage des Orgelbuches zum „Alleluja" richtig begleiten lernen.

Die neuen Gesangsbücher für Ober- und Nieder-österreich (ausgegeben von Dechant Gabler 1882) werden von Dreves und Anderen für weniger entsprechend gehalten, aus dem Grunde, weil mit Ausmerzung der Lieder aus der Aufklärungsperiode viel zu zahm vorgegangen wurde. Gabler gibt in dem Buche „Die Tonkunst in der Kirche" Zeugniß, daß er die neuen Forschungen auf dem Gebiete der Kirchenlieder und auch die neuen Editionen derselben wohl kenne; aber er hat dieselben, so sagen sie, nicht sehr benützt, um mit den minderwerthigen Liedern, mit dem Zopfe des früheren Jahrhunderts gründlich aufzuräumen. Das wird ihm sehr übel angerechnet. „Wenn je, so muß man hier", schreibt Dreves (ein Wort zur Gesangsbuchfrage), „wenn anders man das kann, muthig zugreifen. Kein Eichbaum hat auf Gottes Erdboden so gesunde Wurzel, als das Pflänzchen, das man „Zopf" nennt. Will man das ausreutten, so muß man einen tüchtigen Ruck thun; nur daran zupfen, ob es nicht etwa loslassen wolle, kann nur den Patienten unwirsch und ungeberdig machen[1])."

Dasselbe, was ich soeben gesagt habe, wird auch von dem neuen Gesangsbuche der Wiener Diöcese, herausgegeben von der

---

Es wird gewiß nicht schwer fallen, das Buch sofort im Privatgymnasium, in den Klosterschulen und ähnlichen Anstalten der Erzdiöcese zur Einführung zu bringen. Es gibt auch sicherlich der Pfarrer nicht wenige, welche bald ihre Schulkinder so weit haben, daß sie in der Kirche zur Erbauung der Gemeinde ihre Stimme können erschallen lassen. Die Lehrer werden zweifelsohne mit Freuden diesen Bestrebungen ihre so wichtige Mithilfe zu Theil werden lassen. So lebt sich dann das Buch allgemach in das Volk hinein, und mit der Zeit wird Thatsache sein, was vielen gewiß derzeit ein Ding der Unmöglichkeit dünkt. Gehe man nur mit gutem Willen und Ausdauer an die Arbeit, damit ist selbst das Schwerste zu erreichen!" — Freilich ist von den hier angegebenen Hoffnungen noch manche erst ihrer Erfüllung entgegenzuführen.

[1]) P. Lambert Karner S. 150 eignet sich die Worte des Dechant Schenk an und schreibt: „Leider wird diesen berechtigten Erwartungen — daß man nämlich das Schönste und Beste aus dem katholischen Liederschatze darbiete — durch obiges Gesangbuch für die österreichische Kirchenprovinz keineswegs entsprochen; und ich kann es nicht genug bedauern, daß durch

Congregation der christlichen Schulbrüder 1888[1]), geltend gemacht.

Am meisten Verdienste haben sich dabei, wie ich schon früher gesagt habe, auf Seite der Katholiken[2]) Bäumker, Dreves, Mohr und auch wohl Gabler erworben.

Bäumker, Wilhelm, Dr., geboren in Elberfeld, lange Zeit Caplan in Niederkrüchten (Kreis Erkelenz) und seit April 1892 Pfarrer in Rurich, Bezirk Aachen, hat auf dem Gebiete der Forschung über das katholische Kirchenlied unstreitig Großartiges geleistet, wofür ihm so manche Auszeichnung zu Theil wurde. Die theologische Facultät in Freiburg im Breisgau hat ihn zum Ehrendoctor der Theologie gemacht. Auch auf dem Gebiete des Chorals und der polyphonen Musik hat er sich große Verdienste gesammelt durch Abfassung verschiedener Werke („Palestrina", „Orlando di Lasso", „Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation" Freiburg 1881 u. s. w.). Die ersprießlichste Thätigkeit jedoch entfaltete er auf dem Gebiete des katholischen Kirchenliedes, was seine diesbezüglichen Werke bezeugen, nämlich: „Das katholische, deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts", 2 Bände, Freiburg 1883 bis 1886; „Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Sing-

---

diese zweite Ausgabe neuerlich vielleicht auf Jahrzehnte Gesängen das Leben gefristet und die Hallen der katholischen Kirche geöffnet werden, die schon längst hätten mit anderem josefinischen Trödel eingesargt und der Vergessenheit übergeben oder meinethalben mit geändertem Texte nur mehr dort gesungen werden, wohin sie passen, und woher sie ursprünglich vielleicht auch gekommen sind." Vgl. Karner, l. c. u. ff.; Witt, Mus. s. Jhrg. 1882. Seite 44.

[1]) Vgl. Karner, „Der Clerus und die K.-M." S. 178 ff.; 182 ff.

[2]) Auch Protestanten haben auf diesem Gebiete, wie ich schon öfter erwähnt habe und zwar, wie früher, so auch in der 2. Hälfte unseres Jahrhunderts gearbeitet. Es mögen hier nächst Wackernagel noch E. Koch, G. Dörring, Chr. Palmer, Schöberlein und Herold, A. F. W. Fischer, Joh. Zahn genannt sein. Die Werke derselben sind notirt in dem Kirchenlexicon von Wetzer & Welte, ed. II. Band 7, S. 622. ff.

weisen" aus Handschriften des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1888. Jüngst ist der dritte und Schlußband zu dem katholischen, deutschen Kirchenlied von ihm ausgegeben worden.[1]) Das Werk wie es nun vorliegt, ist für das katholische Volkslied von eminenter Bedeutung.

Dreves, Guido, S. J., ist geboren am 27. October 1854 zu Hamburg. Von seinem Vater (war lyrischer Dichter) hat Guido die poetische Ader geerbt. Seine Gymnasialstudien machte er in Feldkirch, Vorarlberg. Vom Feldkircher Collegium weg trat er in die Gesellschaft Jesu ein im November 1869. Nach dem Noviziat in Gorheim bei Sigmaringen machte er 1871—1873 in der Friedrichsburg bei Münster und in Wynandsrade in Holland literarisch rhetorische Studien, dann einen dreijährigen philosophischen Cursus (1873—1876) in Blyenbeck (Holland). Das folgende Jahr 1876/77 brachte er in einem Colleg der Gesellschaft zu Moulins zu.

Während 1877—79 war er wieder in Wynandsrade mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Nach Absolvierung des vierjährigen theologischen Cursus in Ditton-Hall in England, während dessen er 1882 zum Priester geweiht wurde, und nach Vollendung des sogenannten dritten Probejahres in Portico (England) kehrte er wieder zu seinen schriftstellerischen Arbeiten zurück, denen er zuerst in Blyenbeck, dann in Prag und Feldkirch, zuletzt wieder in Exaeten (Holland) oblag. Zwischenhinein bereiste er Oesterreich, Frankreich, zuletzt noch Italien, um Materialien für seine hymnologische Sammlung aufzusuchen.

Eigene musikalische Studien hat er unter fremder Leitung niemals gemacht, sondern nur für sich im Verlaufe der Zeit; nebenbei hat er musikalische Theorie so weit betrieben, als es für zweckmäßige Bearbeitung von Kirchenliedertexten ersprießlich schien.

Dreves hat an der Purgierung des kirchlichen Volksliedes

---

*) Vgl. meine Vierteljahrsschrift Jhrg. VII, S. 94 ff.

unablässig und mit vielem Geschicke und großem Eifer gearbeitet[1]). Er ist bestrebt[2]), dem Volke die alten Lieder, das Erbe seiner Väter wiederzugeben, und zwar auch deren Texte soviel als möglich in ihrer alten Form, wie dies früher ähnlich schon Bonne in seinem „Cantate“ gethan hat. Dreves hat auch selbst ein Gesangbüchlein „O Christ, hie merk“ veröffentlicht, das völlig nach seinen Grundsätzen eingerichtet ist. Es enthält 150 Lieder mit ihren Melodieen, sämmtlich aus älterer Zeit, und zwar von großer Schönheit. Wer diese Melodien hört, beginnt wirklich allmählich zu ahnen, um wie viel dieselben der Mehrzahl nach unseren neuen Liedern an Würde ebenso wie an musikalischem Gehalt voraus sind. Hr. J. Singenberger, der hochverdiente langjährige Präses des amerikanischen Cäcilien-Vereines, hat zu diesem Werke das Orgelbuch „Adoro te“ herausgegeben.

Dreves hat uns in seinem Werke „Kränze ums Kirchenjahr“ auch eine ganze Reihe freier und selbständiger Dichtungen oder religiöser Volkslieder gegeben, und in seinen „Archaismen im Kirchenliede“ kostbare Bausteine zur Frage geliefert, welche altdeutsche Ausdrücke man etwa in den alten Kirchenliedern beibehalten sollte.[3])

---

[1]) Vgl. meine kirchenmus. Vierteljahrsschrift Jhrg. III. S. 146 ff.; 201 ff.; k.-m. Jahrbuch von Haberl 1887 S 101; 1888 S. 32 ff.; 1889 S. 24 ff.

[2]) In seinem Werke „ein Wort zur Gesangbuchsfrage“, Herder 1884, stellt er feste Grundsätze auf, nach welchen bei Herausgabe eines Gesangbuches verfahren werden sollte und prüft an dem Maßstabe derselben mehrere der neuern deutschen Gesangbücher, unter denen besonders das alte Freiburger viel Tadel, das Mainzer, Trierer, Kölner, Münsterer, St. Galler, die Cäcilia von Mohr und Andere dagegen Anerkennung erhalten, trotz der ihnen noch anhaftenden Mängel, welche Dreves da und dort bespricht.

[3]) Daß P. Dreves auch auf dem Gebiete des Chorals nicht ein Fremdling, und speciell auf dem Gebiete der Hymnologie die ausgezeichnetsten und erfolgreichsten Studien gemacht hat, möge hier nur erwähnt sein. Vgl. nebst dessen zahlreichen kleineren Arbeiten (z B. seinen Artikel „Zur Geschichte des „Tantum ergo“ in den „Laacher Stimmen“ 1889, H. 10. S.

Mohr, Josef, war geboren zu Siegburg bei Bonn 1834, † 7. Februar 1892 in München. Er gehörte dem Jesuitenorden an. Seine Thätigkeit war anfangs nicht so sehr dem quellenmäßigen Aufsuchen und Nachspüren der ältesten Notierungen des kirchlichen Volksliedes zugewendet; vielmehr suchte er dadurch der Mit- und Nachwelt geistigen Nutzen und Vortheil zuzuwenden, daß er das, was bereits andere an guten, vorzüglichen Volksliedern gesammelt hatten, möglichst großen Kreisen des Volkes zugänglich machte: daher die Veranstaltung billiger und correcter Ausgaben kirchlicher Volksgesänge.

Die kirchlichen Volkslieder suchte er in jeder Form, in der sie beim Volke auftreten konnten, diesem zurechtzulegen: 1. das einstimmige Volkslied; 2. das zweistimmige Volkslied; 3. das Volkslied als mehrstimmiges Chorlied.

Er ist, wie gesagt, bei Auswahl derselben anfangs nicht so rigoros vorgegangen, hat nicht so weit zurückgegriffen wie Dreves; hat sogar deutsche Singmessen aufgenommen, die Dreves am liebsten ganz ausgeschlossen und durch einzelne Lieder ersetzt

---

475 ff.) dessen größtes Werk: Analecta hymnica medii aevi, Theil I—IX. Leipzig, Fues-Reisland. Nämlich: I. Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrh., nach Handschriften aus Prag, Jistebnicz, Wittingau, Hohenfurt und Tegernsee. 1886. 204 S. — II. Hymnarius Moissiacensis. Das Hymnar der Abtei Moissac im 10. Jahrh. Nach einer Handschrift der Rossiana. Im Anhange: a) Carmina scholarium Campensium. b) Cantiones Vissegradenses. 1888. 174 S. — III. Conradus Gemnicensis. Conrad's v. Haimburg und seiner Nachahmer, Albert's von Prag und Ulrich's v. Wessobrunn Reimgebete und Leselieder. 1888. 200 S. — IV. Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters aus handschriftlichen Brevarien, Antiphonalien und Processionalien. 1889. 270 S. — V. Historiae rhythmicae. Liturgische Reimofficien des Mittelalters. I. Folge. Aus Handschriften und Wiegendrucken. 1889. 278 S. — VI. Udalricus Wessofontanus. Ulrich Stöcklin's von Rottach, Abtes von Wessobrunn 1438 bis 1443, Reimgebete und Leselieder mit Ausschluß der Psalterien. 1889. 204 S. — VII. Prosarium Lemovicense. Die Prosen der Abtei St. Martial zu Limoges, aus Troparien des 10., 11. und 12. Jahrhunderts. 1890. 282 S. — VIII. Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters, aus Handschriften und Wiegendrucken. I. Folge. 1890. 231 S. — IX. Sequentiae ineditae. II. Folge. 1890. 296 S.

wissen möchte, welche man nach seiner Anschauung mit Rücksicht auf das Kirchenjahr und auf das eucharistische Geheimniß aus dem gesammten Liederschatze des Gesangbuches auswählen sollte.

Mit so manchen andern urtheilte er:

Es wäre zwar nicht klug, jene Lieder, an die das Volk einmal gewöhnt ist, und die, was Text und Melodie anlangt, wenigstens noch einigermaßen zulässig sind, mit einem Male aus dem Gesangbuche zu entfernen; es soll aber nebst diesen eine hinreichende Zahl kräftiger und weihevoller Lieder in demselben Platz finden; man soll nur diese letzteren gut einlernen und bei passender Gelegenheit — etwa erst durch die Schulkinder — vortragen lassen. Nur sorge man, daß sie das erste Mal gut zum Vortrage kommen; das Volk, welches für das Schöne schon noch Sinn hat, wird sich bald daran gewöhnen und dieselben ebenso gerne singen, wie die modernen, die jetzt im Schwunge sind.

In den späteren Jahren ist aber auch Mohr, angeregt durch die Studien und Publicationen des P. Dreves, bei Aufnahme der Texte und Melodieen in seine Gesangsbücher viel strenger zu Werke gegangen, als in den ersten Publicationen. Das von Mohr ausgegebene Gesangsbuch, „Psälterlein" betitelt, das sowohl was die Texte als auch die Melodieen betrifft, auf die ältesten Quellen zurückgeht, ist ein Beweis hiefür. Man wird aufs angenehmste überrascht, mit welch' geläutertem Kunstsinne, mit welch' zarter Schonung Mohr bei Wiedergabe der Liedertexte hier verfahren ist. Das Schadhafte wurde verbessert, ein unverständliches oder anstößiges Wort gestrichen und an dessen Stelle ein passendes hingesetzt; jedoch stets aus dem Wortschatze der alten Zeit, so daß uns immer noch die alten, lieben Lieder entgegenlachen.

Durch fast 25 Jahre hat Professor Mohr unermüdlich an der Wiederherstellung des alten deutschen Kirchenliedes gearbeitet. Ihm verdanken wir namentlich folgende Werke: Cantate, Caecilia, Lasset uns beten, Laudate Dominum, Psälterlein,

Quellennachweis hierzu, Anleitung zur kirchlichen Psalmodie, Manuale cantorum, Sieben Stücke, welche jeder katholische Christ soll singen können, Die Pflege des Volksgesanges in der Kirche Zur Einführung des Volksgesanges in der Kirche u. s. w.[1])

Mohr aber besorgte für das Volk nicht nur äußerst practisch angelegte Bücher, sondern er sorgte auch dafür, daß die Leute gewahr wurden, wie man es anfangen müsse, daß namentlich dort, wo ein Volksgesang nicht mehr existierte, ein ordentlicher Volksgesang könne ins Leben gerufen werden. Er hielt deswegen in solchen Gegenden zahlreiche Lehr- und Gesangcurse ab. Von dem sehr richtigen Gedanken ausgehend, daß ein guter Volksgesang durch die Volksschule müsse angebahnt werden, übte er, nachdem er durch höchst klare Vorträge die Theilnehmer über das Wesen des Volksliedes und dessen Behandlung belehrt hatte, persönlich mit Schulkindern eine Anzahl Volkslieder ein, die dann sofort beim Gottesdienste gesungen wurden.

Gabler (Josef, Ehren-Canonicus, Dechant in Waidhofen an der Ybs) ist ein ungemein fleißiger Sammler christlicher Volkslieder. Die Hauptwerke sind: „Geistliche Nachtigal", ausgegeben 1884; in 2. Auflage um 114 Nummern vermehrt und ausgegeben unter dem Titel „Geistliche Volkslieder" — 714 religiöse Lieder mit 187 Melodieen, Regensburg, Verlagsanstalt vormals Manz 1890; dann „Die Tonkunst in der Kirche",

---

[1]) Im Jahre 1868 erschien das Gesangbuch „Caecilia", jetzt 23. Auflage; 1873 „Cantate", jetzt 44. Auflage, sammt Orgelbegleitung, 1877 „Jubilate Deo", 1878 „Manuale cantorum", jetzt 7. Auflage, 1878 „Cantiones sacrae", 1881 „Lasset uns beten", 6. Auflage, 1883 „Vesperbüchlein", 3. Auflage, 1889 „Laudate Dominum". Von der Kritik außerordentlich günstig aufgenommen und in der Praxis bewährt befunden, wurden seine Bücher Diöcesan-, Gebet- und Gesangbücher: „Ave Maria", in zwei Ausgaben für Würzburg — „Gelobt sei Jesus Christus", in zwei Ausgaben für Bamberg — „Salve Regina", in zwei Ausgaben für Speyer — „Alleluja", in zwei Ausgaben für Salzburg — „Hosanna", für die Erzdiöcese München — das „Psälterlein" für Basel und das aus dem Psälterlein entstandene „Magnificat" für die Erzdiöcese Freiburg.

ebenfalls bei Manz in Regensburg. Gabler hat sozusagen alle, dem Volke schon geläufigen Lieder aufgenommen. Er sucht dies zu rechtfertigen mit den Worten: Daß in der Praxis der wirkliche Besitz eines auch minder werthvollen Gutes dem blos möglichen und gewünschten Besitze eines im Werth höher stehenden Gutes vorzuziehen sei.

Erwähnen muß ich noch, daß auch anlangend das kirchliche Volkslied die Cäcilien-Vereine sich große Verdienste erworben haben, zu deren Aufgabe es statutenmäßig ja auch gehört, den kirchlichen Volksgesang innerhalb der bezeichneten Grenzen, im Geiste der Kirche und ihrer Liturgie, zu pflegen. Man darf nur die Autoren, welche auf diesem Gebiete geschrieben, die entweder Gesangsbücher aufgelegt oder theoretische Werke hierüber ediert haben, ins Auge fassen, und man hat den Beweis hiefür; denn dieselben waren durchwegs Cäcilianer. Bei den Productionen, welche die Cäcilien-Vereine veranstalten, bei allen größeren Instructionscursen findet überall auch das kirchliche Volkslied seinen Platz, wie in den Statuten des Cäcilien-Vereines hiefür vorgesorgt ist.[1])

Wenn die Cäcilianer sich so dem Volksgesange in der Kirche gegenüber benehmen, so erfüllen sie nur, was der Gründer und langjährige Präses des deutschen Cäcilienvereins, der selige und unvergeßliche Dr. Witt, in seiner epochemachenden Artikelserie (Fliegende Blätter 1868 Seite 90) über den deutschen Volksgesang geschrieben hat, nämlich: „die Einführung des Volksgesanges an der rechten Stelle (also nicht beim Hochamte, nicht bei der liturgischen Vesper) bezeichne ich nochmals als ein großes Verdienst. Der Grund, daß wegen des fortdauernden Einerlei die Erbauung des Volkes eine gewisse Ermattung erleidet, wenn es gar nie singen darf, ist so richtig, daß ich allen Diöcesen

[1]) Vgl. Witt's „Flieg. Bl.“ 1868, S. 90 ff.; 1882, S. 102 ff.; Music. s. 1879, S. 40 ff.; Dr. Selbst, l. c. S. 96 ff.; Meine Vierteljahrsschrift, an verschiedenen Orten; Thalhofer, Liturgik I. S. 577 ff.; Krutschek, l. c. S. 157 ff.

ohne Volksgesang denselben aufrichtig wünsche . . . Processionen und ähnliche Feierlichkeiten sind geradezu für viele todt, lahm und kalt ohne Volksgesänge. Es mag also Einer den Volksgesang so hoch stellen als er will, ich stelle ihn ebenso hoch; er mag ihn loben, ich lobe ihn ebenso sehr."

So haben wir denn in dieser letzten Periode, die wir als Restauration bezeichnet haben, sehr Erfreuliches zu melden gehabt, und zwar auf dem gesammten Gebiete der Kirchenmusik, des Choralgesanges und der Figuralmusik wie auch des Volksgesanges. Aber wenn wir auf die Ausdehnung blicken, welche die Restauration genommen, so müssen wir gestehen, daß noch Vieles, ja sehr Vieles zu thun übrig bleibt. Die großen Städte, in denen die Musik von jeher besondere Pflege gefunden, wie Rom, London, Paris, Wien, München u. s. w., sind für die Reform noch nicht gewonnen. Dessen kann sich Jedermann überzeugen, der sich in diesen Großstädten eine Zeit lang aufhält und auf dem Gebiete der dortigen Kirchenmusik sich etwas umsieht. — Wohl gibt es in Rom jetzt einige Kirchen, in denen die Reform durchgeführt ist, wie ich schon oben an verschiedenen Stellen erwähnt habe, und ist durch ebenfalls schon früher erwähnte Umstände in jüngster Zeit dort überhaupt eine Wendung zum Besseren eingeleitet; wohl sind auch in Wien, Dank den Bemühungen einiger eifriger Cäcilianer, die ich ebenfalls schon genannt habe, und den fortgesetzten Anstrengungen des Cäcilienvereines einige Kirchen, in denen die Reform theilweise durchgeführt ist; aber im Ganzen und Großen herrscht dort noch die Kirchenmusik, die Ende des vorigen und Anfangs unseres Jahrhunderts etabliert worden. — Mit ein oder der andern Aufführung altclassischer kirchlicher Tonwerke ist noch nicht viel gewonnen; und noch viel weniger, wenn in manchen Kirchen große Concertmessen aufgeführt werden.

Daß auch in diesen Kreisen bald die Reform Boden gewinne, und in allen Kirchen, wo das heiligste Opfer gefeiert wird, eine dem erhabenen wunderbaren Geheimnisse der heiligen Eucharistie entsprechende, den liturgischen Vorschriften gemäße Kirchenmusik erstehe, das walte Gott, auf die Fürbitte der heiligen Cäcilia!

Dr. Katschthaler.

Alphabetisches Sach- und Namen-Register.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

V.

W.

Z.

Actien-Gesellschaft der Zaunrith'schen Buchdruckerei, Salzburg.